

# ΕΛΛΗΝΙΚΑ

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ

Georgios Kraias  
*Szenische Probleme im Prometheus Desmotes*

Σταύρος Τσιτσιφίδης  
Ο Αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας

Π. Κοτζιά – Π. Σωτηρούδης  
Γαληνού *Περὶ ἀλυπίας*

Αγγελική Δεληκάρη  
*Ζητήματα ιστορικής γεωγραφίας των Βαλκανίων*  
*I. Η Επισκοπή Αχριδού*  
*και η μητρόπολη Μορ(ρ)αχριδών*

Günther Steffen Henrich  
«O Vichiendios o Cornaros»  
Οι κρυπτοσφραγίδες Ερωτόκριτου και Θυσίας

Vincenzo La Rosa  
Το κρητικό χώμα:  
περιπλανήσεις στον Κούρο  
του Ν. Καζαντζάκη και άλλα θέματα

ΣΥΜΜΙΚΤΑ & ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

## Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΟΣ ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ο ορισμός της τραγωδίας στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη αποτελείται από μια μεγάλη και δύσκαμπτη, αλλά εν τέλει από μία και μόνη πρόταση. Και όμως η πρόταση αυτή, λόγω των πολλών και δύσκολων προβλημάτων που παρουσιάζει, σπανίως συζητείται ολόκληρη και σε όλες της τις λεπτομέρειες, ώστε να γίνει αντιληπτή ως σύνολο. Αυτήν ακριβώς την ερμηνεία του ορισμού της τραγωδίας στο σύνολό του και στο πλαίσιο της αριστοτελικής σκέψης θα επιχειρήσω στη συνέχεια.

Το χωρίο του βου κεφαλαίου της *Ποιητικής* που περιλαμβάνει τον ορισμό είναι πολύ γνωστό (1449<sup>b</sup>24-28)<sup>1</sup>:

ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεωσ σπουδαίας  
25 καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκά-  
στῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγ-  
γελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων  
28 παθημάτων κάθαρσιν.

24 σπουδαίας A Φ (Ar) 25 ἐκάστῳ Reiz: -ου A B Φ, tract. Coislilianus in defin. comoediae 26 ἀπαγγελίας A: ἐπ- B 28 παθημάτων B, Σ («dolores» fr Syr, «passiones et impressiones» Ar), tract. Coislilianus in defin. comoediae: μαθημάτων A Φ

Ας αρχίσουμε από τη γενική θεώρηση του ορισμού και την προφανή δομή του. Αποτελείται από τέσσερα μέρη, στα οποία προσδιορίζονται αντιστοίχως τα εξής: (1) τι παριστάνει η τραγωδία, (2) ποια «μέσα» χρησιμοποιεί, (3) με ποιους «τρόπους» επιτυγχάνει το σκοπό της, και (4) πώς επενεργεί στους δέκτες.<sup>2</sup> Όπως παρατηρεί αμέσως κανείς, υπάρχει αναφορά στο έργο και εμμέσως στον δέκτη αλλά όχι στον δημιουργό. Η

---

Ευχαριστώ τους καθηγητές Γ. Μ. Σηφάκη, Δ. Ιακώβ και Θ. Κ. Στεφανόπουλο για τις παρατηρήσεις τους (είναι, βεβαίως, ευνόητο ότι, ιδιαίτερα για τόσο περίπλοκα ζητήματα, δεν συμφωνούν απαραίτητα με όλες τις απόψεις που διατυπώνονται στο παρόν κείμενο ούτε ευθύνονται για τυχόν λάθη).

1. Το κείμενο της *Ποιητικής* παρατίθεται (με αναφορά του κεφαλαίου και μόνον των δύο τελευταίων αριθμών της σελιδαρίθμησης κατά Bekker) παντού με βάση την έκδοση του R. Kassel (OCT, 1965), ενώ οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

2. Η έννοια των «μέσων» και του «τρόπου» της μίμησης διευκρινίζεται στο 1ο και στο 3ο κεφ. της *Ποιητικής* αντιστοίχως.

εξήγηση μοιάζει απλή: η συμπεριφορά του δημιουργού ως προσωπικότητας δεν υπακούει σε κάποια κανονικότητα ή αναγκαιότητα, και, κατά τον Αριστοτέλη, το συμπτωματικό (κατὰ συμβεβηκός) δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικής μελέτης.<sup>3</sup>

Συνήθως διαβάζουμε τον ορισμό θεωρώντας ότι η έννοια της τραγωδίας είναι συγκεκριμένη και εμπειρικά γνωστή σ' εμάς, άρα δυσκολία μπορεί να δημιουργεί μόνον η κατανόηση της σκέψης του Αριστοτέλη. Όμως τα προβλήματα δυστυχώς αρχίζουν ήδη με το οριστέον, καθώς η τραγωδία στην οποία αναφέρεται ο Αριστοτέλης δεν συμπίπτει οπωσδήποτε με την «τραγωδία» της νεότερης εποχής, αλλά αντιστοιχεί εν πολλοίς προς το δικό μας «σοβαρό δράμα»: τραγωδία με «ευτυχές τέλος» δεν είναι νοητή για μας, όπως άλλωστε δεν ήταν και για τον Σαίξπηρ, οι τραγωδίες του οποίου τελειώνουν με τον θάνατο των ηρώων (ας θυμηθεί κανείς μόνον τον Άμλετ, τον Οθέλλο, τον Βασιλιά Ληρ ή τον Μάκβεθ): το ενδεχόμενο όμως μιας θετικής έκβασης των πραγμάτων στο τέλος του έργου καθόλου δεν αποκλείεται ούτε στην Ποιητική ούτε εν γένει στην αρχαιότητα.<sup>4</sup> Η Ιφιγένεια η εν Ταύροις, ο Ορέστης και η Άλκηστις, για παράδειγμα, αλλά ακόμη και το τέλος της Ορέστειας ίσως να μην ανταποκρίνονται στα δικά μας κριτήρια για την τραγωδία. Ωστόσο για τους αρχαίους το σημαντικό δεν ήταν η έκβαση αλλά τα πάθη και οι συγκρούσεις. Ακόμη παραπέρα, σε σχέση με την τραγωδία μπορεί να διαπιστώσει κανείς στην ίδια την Ποιητική μια εννοιολογική μετατόπιση: ενώ στα πρώτα κεφάλαια η τραγωδία συναρτάται με το θέμα (2.48<sup>a</sup>17-18: «η κωμωδία τείνει να αναπαριστά ανθρώπους κατώτερους από αυτούς που συναντά κανείς στην πραγματικότητα, η τραγωδία αντιθέτως ανώτερους») ή με τον τρόπον (3.48<sup>a</sup>23: η τραγωδία προϋποθέτει χαρακτήρες που «πράττουν και ενεργούν»), αργότερα ο όρος συν-

3. Βλ. ΜτΦ Ε 1027<sup>a</sup>28 ὅτι ἐπιστήμη οὐκ ἔστιν αὐτοῦ (sc. τοῦ συμβεβηκός).

4. Ποιητ. 13.53<sup>a</sup>13 κ.ε., 53<sup>a</sup>30 κ.ε. και 14.54<sup>a</sup>4 κ.ε. Βλ. επίσης F. L. Lucas, *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, αναθ. έκδ., Λονδίνο 1957, σ. 25 κ.ε. Προβ. Ὑπόθ. Εὐρ. Ἄλκ. p. 215, I Schwartz και Αριστοφ. Βυζ., Ὑπόθ. Εὐρ. Ὀρ. p. 93, 9 Schwartz: τὸ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν. Ο Α. Gudeman (ad 53<sup>a</sup>25) υπολογίζει με βάση τα υπάρχοντα στοιχεία (εξαίρωντας τα έργα του Αισχύλου, καθώς και την Άλκηστη, τον Ορέστη, την Ελένη και τον Πήσο) ότι 16 τραγωδίες του Σοφοκλή και 24 του τραγικωτάτου (53<sup>a</sup>29) Ευριπίδη τελείωναν εἰς εὐτυχίαν, ενώ 43 και 46 αντίστοιχα για τους δύο ποιητές τελείωναν εἰς δυστυχίαν. Για τη σύγχρονη αντίληψη περί τραγωδίας είναι ενδεικτική η απόφαση του G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Oxford 1980, 8: «I believe that any realistic notion of tragic drama must start from the fact of catastrophe. Tragedies end badly». Στο στοιχείο αυτό ο Steiner προσθέτει στη συνέχεια και εκείνο του «ανεπανόρθωτου». Σχετικά με τον Σαίξπηρ βλ. την παρατήρηση του A. C. Bradley στην κλασική του μελέτη *Shakespearean Tragedy*, Λονδίνο <sup>2</sup>1905, σ. 7: «no play at the end of which the hero remains alive is, in the full Shakespearean sense, a tragedy».

δέεται μάλλον με το τραγικό συναίσθημα και αποκτά οιονεί «ανθρωπολογικό» χαρακτήρα.<sup>5</sup> Στο 14.53<sup>b</sup>3-6 αναφέρεται μάλιστα ρητά ότι η πλοκή πρέπει να είναι έτσι οργανωμένη, ώστε εκείνος που «ακούει τα διαδραματιζόμενα, ακόμη και αν δεν τα βλέπει, να αισθάνεται οίκτο και φόβο εξαιτίας των όσων συμβαίνουν». Όπως θα δούμε στη συνέχεια, στον ορισμό περιλαμβάνονται και οι δύο, ενίοτε ασύμπτωτες πλευρές της έννοιας της τραγωδίας. Έχοντας, λοιπόν, κατά νου τις ασάφειες αυτές μπορούμε να δούμε πώς αντιλαμβάνεται την τραγωδία ο Αριστοτέλης.

Η τραγωδία ορίζεται κατ' αρχήν ως μίμησις πράξεως. Ο όρος μίμησις είναι γνωστό ότι είναι αρκετά σύνθετος – στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για μια απλή έννοια, αλλά αποτελεί «μάλλον ένα σύνολο αντιλήψεων»<sup>6</sup> – και αποδίδεται συχνά με διάφορους όρους: «απομίμηση», «αντιγραφή», «εξεικόνιση», «αναπαράσταση» κ.ά. Ωστόσο η αντίληψη ότι η μίμησις αποτελεί ένα είδος «απομίμησης» ή «αντιγραφής» όχι μόνον στηρίζεται σε ελλιπή κατανόηση, αλλά είναι καθεαυτήν τόσο αφελής, που απορεί κανείς πώς είναι δυνατόν να υπήρξε τόσο διαδεδομένη κατά το παρελθόν. Στην πραγματικότητα η μίμησις δηλώνει – εάν θέλει κανείς να αποδώσει τον όρο με μία λέξη – γενικά την «αναπαράσταση» και συνοψίζει τις βασικές αντιλήψεις που συγκροτούν την αντίστοιχη με τη δική μας έννοια των «καλών τεχνών» στην αρχαιότητα: ότι δηλαδή το δημιούργημα της τέχνης (μίμημα) δεν ταυτίζεται με το πραγματικό αντικείμενο και ότι ο καλλιτέχνης (μιμητής) δεν δημιουργεί τα ίδια τα πράγματα αλλά εικόνες τους, διπλασιάζει συνεπώς, υπό μία έννοια, την πραγματικότητα. Το τελευταίο καθόλου δεν σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης περιορίζεται μόνον σε ό,τι υπάρχει ήδη στον κόσμο γύρω του. Σημαίνει μόνον ότι, και όταν δημιουργεί νέες, δικές του εικόνες, αυτές και πάλι δεν είναι δημιουργίες εκ του μηδενός, αφού στηρίζονται σε εικόνες που υπάρχουν προηγουμένως στην ψυχή του δημιουργού. Η έννοια της μιμήσεως δεν επεδίωκε, λοιπόν, κατά βάσιν να δώσει έμφαση στην απομίμηση κατά την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά να διαστείλει την τέχνη και τα δημιουργήματά της από τον κόσμο της πρωταρχικής

5. Βλ. G. Genette, *Introduction à l'architecte*, Παρίσι 1979, σσ. 24-26, ο οποίος επισημαίνει ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο «τραγωδία» άλλοτε με τη στενή και άλλοτε με την ευρεία του έννοια. Ο Genette παρατηρεί επίσης (26): «En termes de système des genres, la tragédie est donc une spécification thématique du drame noble, tout comme pour nous le vaudeville est une spécification thématique de la comédie, ou le roman policier une spécification thématique du roman.»

6. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton - Οξφόρδη 2002, σ. 6.

πραγματικότητας.<sup>7</sup> Αυτή άλλωστε είναι η διάκριση την οποία επισημαίνει ο Αριστοτέλης στο 4ο κεφάλαιο της *Ποιητικής*, όταν επιχειρεί να εξηγήσει το φαινόμενο της αισθητικής απόλαυσης έργων τέχνης που απεικονίζουν άσχημα ή αποκρουστικά αντικείμενα. Μια από τις βασικές πηγές της αισθητικής απόλαυσης συνδέεται, κατά τον Αριστοτέλη, με την «αναγνώριση» του αντικειμένου της πραγματικότητας στο έργο τέχνης, δηλαδή με τη γνωστική λειτουργία της τέχνης.<sup>8</sup> Η δική μας δυσκολία να αντιληφθούμε πλήρως την έννοια της μιμήσεως οφείλεται στο γεγονός ότι η τέχνη συνδέεται με νοητικές εικόνες αλλά και με συγκινήσεις. Τόσο για τον σχηματισμό των νοητικών εικόνων όσο και για το μηχανισμό αλλά και το περιεχόμενο των συγκινήσεων οι αρχαίοι Έλληνες είχαν πολύ διαφορετικές αντιλήψεις. Δεν χρειάζεται ωστόσο εδώ να προχωρήσουμε περισσότερο, αφού μας ενδιαφέρει μόνο η σημασία της μιμήσεως στο συγκεκριμένο χωρίο.

Η *μίμησις* απαντά στην *Ποιητική* με δύο σημασίες: (α) ως δημιουργία αντίστοιχη με αυτήν που συναντά κανείς στη ζωγραφική ή στη γλυπτική (η ποίηση ως ένα είδος εικονοποιίας δια του λόγου), και (β) ως δραματικός τρόπος, ως λεκτική δηλαδή αναπαράσταση ανθρώπινων ενεργειών.<sup>9</sup> Προφανώς στον ορισμό της τραγωδίας η *μίμησις* παραπέμπει στη δεύτερη σημασία. Αλλά εδώ χρειάζεται προσοχή, γιατί ελλοχεύει ο κίνδυνος παρανόησης. Όταν ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην τραγωδία ως αναπαράσταση πράξεως, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί, όπως συμβαίνει συχνά, ότι εννοεί την αναπαράσταση της υπαρκτής πραγματικότητας. Ως *πρᾶξις* δεν νοείται μόνον κάτι που έχει συμβεί, αλλά και οτιδήποτε θα μπορούσε να συμβεί. Αυτό δηλώνεται ρητά ως λογικό συμπέρασμα, όταν ο Αριστοτέλης λέει στο κεφ. 25 ότι το αντικείμενο που αναπαριστά ο ποιητής ως μιμητικός δημιουργός πρέπει, σε κάθε περίπτωση, να ανήκει σε μια από τις τρεις κατηγορίες: «τέτοιο που υπήρχε ή υπάρχει, είτε τέτοιο όπως λέει και νομίζει ο κόσμος, είτε τέτοια όπως πρέπει να ήταν (ή να έγιναν)» (25.60<sup>b</sup>8-11 *ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ*).<sup>10</sup> Ακόμη πιο σαφές γίνεται το πράγμα στο κεφάλαιο 9, όπου ο λόγος του έχει κανονιστικό χαρακτήρα. Εκεί αναφέρεται με κατηγορηματικό τρόπο ότι η ποίηση οφείλει να παρουσιάζει όχι «όσα

7. Μόνον όπου υπάρχει συνειδητή προσπάθεια υποτίμησης της μιμητικής δραστηριότητας για οντολογικούς λόγους, όπως στον Πλάτωνα, η έμφαση δίνεται εύλογα στην απομίμηση.

8. Βλ. S. Tsitsiridis, «Mimesis and Understanding. An Interpretation of Aristotle's *Poetics* 4.1448b4-19», CQ 55 (2005) 435-446.

9. Βλ. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill 1986, σ. 123 κ.ε.

10. Ως προς τη σημασία της φράσης *οἷα εἶναι δεῖ* πρβ. Θουκ. I 22.1 *περὶ τῶν αἰεὶ παρόντων τὰ δέοντα μάλιστα εἰπεῖν*.

έγιναν πράγματι, αλλά τέτοια που θα μπορούσαν να συμβούν, δηλαδή τα δυνατά σύμφωνα με ό,τι είναι πιθανοφανές ή αναγκαίο» (9.51<sup>a</sup>36 οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Κατά τον Αριστοτέλη συνεπώς η αναπαράσταση της πράξεως στην τραγωδία πρέπει μεν να χαρακτηρίζεται από αληθοφάνεια, προκειμένου να δημιουργείται η αναγκαία για την ταύτιση ψευδαίσθηση, αλλά μπορεί ή, μάλλον, επιβάλλεται να αποκλίνει από την πραγματικότητα. Η ανάγκη της απομάκρυνσης από την πραγματικότητα και η μυθοπλασία δεν αποτελούν ωστόσο αυτοσκοπό· επιβάλλεται πιο πολύ από την ανάγκη να συνδεθούν αιτιωδώς τα γεγονότα μεταξύ τους και να εκφραστεί η «βαθιά δομή» των πραγμάτων (με την έννοια που χρησιμοποιείται ο γλωσσολογικός όρος σε σχέση με τη γλώσσα).

Η σημασία της λέξης *πρᾶξις* γίνεται σαφέστερη από όσα αναφέρονται λίγο πιο κάτω στο ίδιο κεφάλαιο: «Η τραγωδία αποτελεί μίμηση όχι ανθρώπων αλλά πράξεων και βίου». <sup>11</sup> Από τη διατύπωση αυτή προκύπτει ότι η *πρᾶξις* εδώ εννοείται ως ευρεία και σύνθετη ενέργεια, ένα «κομμάτι βίου», θα μπορούσε να πει κανείς (αφού και ο βίος *πρᾶξις* είναι, *πρβ. Πολιτ. Ι 4.1254<sup>a</sup>7*), <sup>12</sup> με αυτοτέλεια, με νόημα (αυτό υποδηλώνει το αίτημα για ενότητα του μύθου στο κεφ. 8) και, κυρίως, ευτυχή ή δυστυχή κατάληξη. Δεν αναφέρεται συνεπώς, όπως συμβαίνει ενίοτε – όχι πάντα – στα ηθικά έργα του Αριστοτέλη, με την τεχνική της σημασία, στη συνειδητή ενέργεια ενός έλλογου όντος ή σε κάποιο γεγονός με ηθικό περιεχόμενο. <sup>13</sup> Τα παραδείγματα δραματικών πράξεων που αναφέρει λίγο παρακάτω ο Αριστοτέλης από την *Οδύσσεια* (17.55<sup>b</sup>17-23) και την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* (17.55<sup>b</sup>3-12) αποδεικνύουν ότι εδώ δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο. <sup>14</sup>

11. 50<sup>a</sup>16: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων.

12. Για τη σχέση της τραγωδίας και βίου βλ. τα χωρία που παραθέτει ο I. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Οξφόρδη 1909, ad 50<sup>a</sup>18. Για τη σύνδεση πράξεως και βίου *πρβ. Π. οὐρ. 292<sup>a</sup>20 (πράξεως καὶ ζωῆς)*.

13. Βλ., π.χ., HE 1224<sup>a</sup>28-30. Την άποψη ότι η λέξη χρησιμοποιείται με την τεχνική αυτή σημασία δέχονται, μεταξύ άλλων, ο S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Νέα Υόρκη <sup>4</sup>1911 (ανστ. 1951), σ. 123, ο G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass. 1957, σ. 256, και ο D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics*, Οξφόρδη 1968, ad 49<sup>b</sup>24.

14. Βλ. E. Belfiore, «Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics», CJ 79 (1984) 110-124, η οποία εξετάζει τη χρήση του ουσιαστικού *πρᾶξις* και των άλλων ομόριζων λέξεων στην *Ποιητική* και επισημαίνει (α) ότι τα ηθικά χαρακτηριστικά συνδέονται κατά κανόνα στο έργο με την έννοια του ἥθους, και (β) ότι γενικώς στα αρχαία ελληνικά το πράττειν, σε αντίθεση με το δράν, δεν συνδέεται με ερωτήματα που αναφέρονται στο καλό και στο κακό.

Ο προσδιορισμός της πράξεως ως σπουδαίας είναι πολύ πιο περίπλοκος από όσο υποθέτει κανείς εκ πρώτης όψεως. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι εν προκειμένω αναδιατυπώνεται η βασική διάκριση που διατυπώθηκε στο 2ο κεφάλαιο ως προς τα αντικείμενα της μιμήσεως: επειδή μιμείται κανείς ανθρώπους που δρουν, οι άνθρωποι αυτοί θα είναι είτε σπουδαίοι είτε φαῦλοι, και βάσει αυτής της διαφορά διακρίνεται η τραγωδία (και το έπος: 5.49<sup>b</sup>10) από την κωμωδία. Μόνο που στα δύο χωρία τα προσδιοριζόμενα ουσιαστικά (άνθρωπος – πράξη) διαφέρουν και, το σημαντικότερο, το επίθετο σπουδαῖος είναι γενικά πολυσήμαντο: μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως όρος κοινωνικός («αυτός που κατέχει υψηλή κοινωνική θέση») είτε ως όρος ηθικός (πρβ. Αριστ. Κατ. 10<sup>b</sup>8) είτε μπορεί να έχει μια γενική αξιολογική σημασία («εξαίρετος»).<sup>15</sup> Αντιθέτως, πρέπει να αποκλείσει κανείς οποιαδήποτε αισθητική σημασία της λέξης στην αρχαιότητα, καθώς προϋποθέτει σοβαρό αναχρονισμό.

Σε σχέση με τις προηγούμενες σημασίες θα πρέπει να τονίσει κανείς ότι το επίθετο σπουδαῖος στα συμφραζόμενα του ηρωικού μύθου και κατά συνέπεια και της τραγωδίας συνδέεται με την αριστοκρατική έννοια της ἀρετῆς<sup>16</sup> και αποτελεί συνώνυμο των αντίστοιχων επιθέτων ἀγαθός, ἐσθλός, ἄριστος, που όλα τους σε παρόμοια συμφραζόμενα αποτελούν το ένα από τα δύο μέλη ενός αυστηρά αντιθετικού ζεύγους. Η λογική ακολουθία στην περίπτωση της τραγωδίας με μυθικό περιεχόμενο μοιάζει να είναι η εξής: ένας άνθρωπος είναι κατ' αρχήν κοινωνικά σπουδαῖος (αυτό σημαίνει κυρίως βασιλιάς ή ήρωας).<sup>17</sup> ως απόρροια του γεγονότος αυτού διαθέτει σπουδαῖον ἦθος, το οποίο με τη σειρά του συνεπάγεται ανάλογες πράξεις, οι οποίες είναι βεβαίως σοβαρές με μια διπλή έννοια: δεν είναι αστείες και έχουν σοβαρές επιπτώσεις.<sup>18</sup> Τέτοιοι άνθρωποι, σπουδαῖοι, παίρνουν συνήθως (στην τραγωδία τουλάχιστον)

15. Ειδικά για την τελευταία σημασία πρβ. 5.49<sup>b</sup>17 *περὶ τραγωδίας οἷδε σπουδαίας καὶ φαύλης*. Για τη χρήση του όρου στην Ποιητ. βλ. G. Teichmüller, *Aristotelische Forschungen*, II: *Aristoteles' Philosophie der Kunst*, Halle 1869, σσ. 172-179· R. P. Hardie, «The Poetics of Aristotle», *Mind* 4 (1895) 357-358· Butcher, ό.π. (σημ. 13) 228-238· Else, ό.π. (σημ. 13) 73-78· L. Golden, «Is Tragedy an Imitation of a Serious Action?», *GRBS* 6 (1965) 283-289· G. Held, «Σπουδαῖος and Teleology in the Poetics» [1984]· ο ίδιος, *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*, Χαϊδελβέργη 1995, σσ. 1-23· Halliwell, ό.π. (σημ. 9), σσ. 153-154· S. Gastaldi, «Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica», *Elenchos* 8 (1987) 63-104, ιδιαίτερα 90 κ.ε.· E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992, σσ. 100-103.

16. Πρβ. Κατηγ. 10<sup>b</sup>7 *οἷον ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ σπουδαῖος· τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται*.

17. Πρβ. 13.53<sup>a</sup>12 *τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες*.

18. H Belfiore, ό.π. (σημ. 15), σ. 101, μεταφράζει το επίθετο σπουδαῖος ως «noble-and-serious».

σημαντικές αποφάσεις και, κυρίως, τέτοιων ανθρώπων οι πράξεις χαρακτηρίζονται από εντυπωσιακή αλλαγή της τύχης με οδυνηρές συνέπειες – ό,τι με άλλα λόγια αποτελεί το αντικείμενο της τραγωδίας. Η τραγωδία συνεπώς μιμείται, σε αντιδιαστολή προς την κωμωδία (και ως αποτέλεσμα επιπλέον μιας ιστορικής εξέλιξης κατά την οποία η τραγωδία άπεσεμνύνη), μια πράξη (υπό την ευρύτερη έννοια) που είναι σπουδαία, δηλαδή κατ' αρχήν όχι γελοία αλλά σοβαρή (πρβ. HN IX 6.1177<sup>a</sup>3 βελτίω τε λέγομεν τὰ σπουδαῖα τῶν γελοίων καὶ μετὰ παιδιᾶς).<sup>19</sup> Ωστόσο η πράξη που μιμείται η τραγωδία δεν είναι σπουδαία, «ἄξια σπουδῆς», απλώς επειδή είναι σοβαρή (αυτό είναι μάλλον η προϋπόθεση), όσο κυρίως επειδή δεν είναι ταπεινή και κοινή αλλά σημαντική και ξεχωριστή.<sup>20</sup> Δεδομένης της σημασίας αυτής θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι εδώ κατά κάποιο τρόπο υποδηλώνεται σε σχέση με την τραγωδία αυτό που – διαχρονικά και πολύ γενικευτικά – ο E. Auerbach στην κλασική μελέτη του για την *Μίμηση* ονόμασε «κανόνα της υφολογικής διάκρισης» (*Stiltrennungsgregel*) και ίσχυσε ως προς τη διάκριση των λογοτεχνικών ειδών στη Δύση μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα: ότι το υψηλό στη λογοτεχνία είναι ασυμβίβαστο με τη ρεαλιστική περιγραφή της καθημερινής και υπαρκτής πραγματικότητας.<sup>21</sup> Ή, για να το διατυπώσουμε αλλιώς: η *gravitas* ως χαρακτηριστικό της τραγωδίας.

Πότε μια ουσία ή ένα πράγμα είναι τέλειον το εξηγεί ο Αριστοτέλης στα *Μετὰ τὰ Φυσικά* (Δ 1021<sup>b</sup>21): «όταν σε σχέση με το ιδιαίτερο είδος της ἄρετῆς του δεν απουσιάζει κανένα μέρος τού ορισμένου από τη φύση μεγέθους του». Από το χωρίο αυτό (και όσα ακολουθούν) δεν διευκρινί-

19. Πρβ. *Ποιητ.* 48<sup>b</sup>34 ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, 48<sup>b</sup>25 οἱ ... σεμνότεροι, 49<sup>a</sup>5-6 διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι, 49<sup>a</sup>21 ἄπεσεμνύνη, 49<sup>a</sup>38 διὰ τὸ μὴ σπουδάξεσθαι. Για τη διάκριση ανάμεσα στο σπουδαῖον, το ἐπιεικές και το χρηστόν βλ. τις λεπτές παρατηρήσεις του J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Λιψία - Βερολίνο 1914, 267-8. Επί τη ευκαιρία: δεν έχει δίκιο ο Golden όταν ισχυρίζεται ότι ο Αριστοτέλης δεν προσδιορίζει μια πράξιν ως «σπουδαία», βλ., π.χ., Κατηγ. 4<sup>a</sup>16 οὐδὲ ἡ αὐτὴ πράξις καὶ μία τῷ ἀριθμῷ οὐκ ἔσται φαύλη καὶ σπουδαία.

20. Πρβ. 13.52<sup>b</sup>30, όπου υπάρχει ξανά αναφορά στο αντικείμενο που μιμείται η τραγωδία: η πλοκή μιας πολύ ωραίας τραγωδίας πρέπει να είναι φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν ... μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν).

21. E. Auerbach, *Mimesis*, Τυβίγγη - Basel <sup>9</sup>1994, σ. 25 και 515. (Είναι αξιοπερίεργο ότι ο Auerbach δεν αναφέρει πουθενά την *Ποιητική* του Αριστοτέλη.) Πρβ. επίσης την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ταξινόμηση των μυθιστορημάτων από τον N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, σσ. 33-34, η οποία στηρίζεται στη σχέση του ήρωα προς τους άλλους ανθρώπους αλλά και προς το περιβάλλον του («hero's power of action»). Ο Steiner, ό.π. (σημ. 4), επισημαίνει ότι ο Woyzeck (1836-1837) του Georg Büchner είναι «η πρώτη αληθινή τραγωδία» η οποία αναφέρεται στη ζωή ανθρώπων από χαμηλές κοινωνικές τάξεις.



ζεται μόνο η έννοια της τελειότητας, η οποία περιλαμβάνει και την έννοια του *ὅλου* (πρβ. 50<sup>b</sup>23: *κεῖται δὲ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι*), αλλά προκύπτει, νομίζω, κάτι εξίσου ενδιαφέρον ως προς την αναφορά στο μέγεθος που ακολουθεί στη συνέχεια. Η έννοια του μεγέθους συνδέεται μεν οπωσδήποτε με τη σκιαγράφηση της ιστορικής εξέλιξης της τραγωδίας στο κεφ. 4 και με την αναφορά στο μήκος στο κεφ. 5, αλλά αυτός δεν είναι ο μόνος λόγος για τον οποίο εισάγεται η ποσοτική αυτή έννοια, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται δευτερεύουσας σημασίας (άλλωστε το ζήτημα του μεγέθους καθίσταται αντικείμενο πραγμάτευσης μόλις στο 7ο κεφάλαιο).<sup>22</sup> Για τον Αριστοτέλη το μέγεθος αποτελεί, όπως συνάγεται από το παραπάνω χωρίο των *Μετά τα Φυσικά*, ουσιώδες στοιχείο της έννοιας της τελειότητας και προφανώς στην περίπτωση της τραγωδίας συνδέεται άρρηκτα με την πλοκή, αφού το μέγεθος συνεπάγεται την έννοια της κίνησης (δηλαδή της εξέλιξης των γεγονότων στην πλοκή), και αυτή με τη σειρά της την έννοια του χρόνου. (Ότι οι τρεις αυτές έννοιες συνδέονται στενά προκύπτει σαφώς από το τέταρτο βιβλίο των *Φυσικών*: 220<sup>b</sup>24 *ἀκολουθεῖ γὰρ τῷ μὲν μεγέθει ἡ κίνησις, τῇ δὲ κινήσει ὁ χρόνος*, πρβ. 219<sup>b</sup>15-16). Από το παραπάνω χωρίο των *Μετά τα Φυσικά* προκύπτει επίσης ότι η έννοια της τελειότητας δεν συμπίπτει με την έννοια του *ὅλου*, καθώς η τελειότης εμπεριέχει (όπως προκύπτει από την αναφορά στην *οἰκεία ἀρετή*) το στοιχείο του τέλους ως ἤδη πραγματωμένου σκοπού.<sup>23</sup>

Στη φράση *ἡδυσμένῳ λόγῳ* (δοτική που προσδιορίζει τη μετοχή *περαίνουσα*) το επίθετο *ἡδυσμένος* συνήθως παρερμηνεύεται. Το *ἡδυσμα*, όρος που προέρχεται από την οψαρτυτική, δεν αντιστοιχεί προς το δικό μας «καρύκευμα», αλλά, όπως επεσήμανε ο Γ. Μ. Σηφάκης, είχε πολύ ευρύτερη σημασία για τους αρχαίους Έλληνες.<sup>24</sup> Στα *ἡδύσματα* περιλαμβάνονταν όχι μόνον το αλάτι, η ρίγανη, ο μάραθος και τα καρυκεύματα αλλά και το λάδι, το ξύδι, το σκόρδο, οι σταφίδες και όλων των ειδών οι σάλ-

22. Σε αντίθεση πάντως με το μήκος, που είναι μάλλον ουδέτερος και ποσοτικός όρος, το μέγεθος συνδέεται με την τελειότητα και το ωραίο (πρβ. 7.50<sup>b</sup>37 *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*).

23. Δεν είναι τυχαίο ότι στο 7ο κεφ. αναφέρεται: *ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος* (50<sup>b</sup>25). Αυτό μπορεί να ισχύει για μια *πρᾶξιν* που είναι ὅλη, αλλά όχι για *πρᾶξιν* που είναι τελεία. (Δεν έχει συνεπώς απολύτως δίκιο ο Lucas, όταν παρατηρεῖ *ad loc.*: «now ὅλης, which mean much the same as τελείας, is added for emphasis».) Από τα ΜτΦ Δ 1023<sup>b</sup>26 κ.ε. προκύπτει ότι και από το ὅλον δεν πρέπει να λείπουν τα μέρη, όχι όμως για λόγους που σχετίζονται με την ἀρετήν του αλλά με την ενότητά του (1023<sup>b</sup>36 *ὡς οὔσης τῆς ὁλότητος ἐνότητός τινος*).

24. G. M. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Ηράκλειο 2001, σ. 57, με τις σχετικές παραπομπές στον Αθήναιο.

τσες. Με λίγα λόγια, οτιδήποτε καθιστά «εύγευστο» το φαγητό. Όταν συνεπώς στη συνέχεια (48<sup>b</sup>28) ο Αριστοτέλης διευκρινίζει ότι με τη φράση *ἡδυσμένος λόγος* εννοεί τον λόγο που έχει «ρυθμό και μελωδία», καταλαβαίνουμε ότι εννοεί συστατικά της τραγωδίας εξίσου σημαντικά με τα υπόλοιπα, παρ' όλο που γίνονταν αντιληπτά ως πρόσθετα.<sup>25</sup> Ο χαρακτήρας της προσθήκης διαφαίνεται και από τη διατύπωση που ακολουθεί: *χωρίς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν* (sc. *τῶν ἡδυσμάτων*) *ἐν τοῖς μορίοις*. Αλλά η διαπίστωση αυτή δεν αναιρεί την προηγούμενη σχετικά με τη σημασία των *ἡδυσμάτων*. Άλλωστε με τη φράση αυτή γίνεται αναφορά σε μιαν καθόλου ασήμαντη όψη της συγκεκριμένης τέχνης: στα μέσα που χρησιμοποιεί για να μιμηθεί. Επιπλέον, όπως θα δούμε στη συνέχεια, σε έναν ορισμό δεν έχουν θέση κατά τον Αριστοτέλη πράγματα που δεν είναι ουσιώδη.

Η ερμηνεία της φράσης *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας* παρουσιάζει ένα πρόβλημα που, κατά περιεργό τρόπο, ελάχιστα έχει προσεχτεί. Πιο συγκεκριμένα, το ερώτημα εδώ είναι αν το *δρώντων* αλλά και το *δι' ἀπαγγελίας* αναφέρονται στον αφηγηματικό τρόπο του δράματος (ότι δεν υπάρχει δηλαδή αφηγητής, όπως στο έπος) ή στον τρόπο με τον οποίο εκτελείται η τραγωδία.<sup>26</sup> Με άλλα λόγια, το ερώτημα είναι αν ο Αριστοτέλης έχει κατά νουν το κείμενο ή την παράσταση του συγκεκριμένου θεατρικού είδους. Η απάντηση έχει ιδιαίτερη σημασία λόγω της ευρέως διαδεδομένης άποψης ότι ο Αριστοτέλης υποτιμά στην *Ποιητική* την *ᾠδὴν*.<sup>27</sup> Εάν στον ορισμό της τραγωδίας υπάρχει αναφορά στην παράσταση της τραγωδίας, τότε βέβαια είναι δύσκολο να θεωρήσει κανείς ότι η παράσταση υποτιμάται. Αλλά η ερμηνεία της συγκεκριμένης φράσης δεν είναι τόσο εύκολη όσο θα υπέθετε κανείς. Και αυτό γιατί ναι μεν ο Αριστοτέλης συμπυκνώνει εδώ όσα έχει ήδη αναφέρει στο 3ο κεφάλαιο για τους τρόπους της μίμησης, αλλά και εκεί υπάρχει αντίστοιχη αμφισημία (που επιτείνεται μάλιστα από το πρόβλημα κριτικής του

25. Κυρίως στην περίπτωση της μουσικής, που είναι εκ φύσεως *ἡδυσμα*, δεν μπορεί κανείς να κάνει λόγο για κάτι δευτερεύον.

26. Για τις δύο διαφορετικές ερμηνείες ακούμαι σε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα απόδοσης της φράσης. Για την πρώτη ερμηνεία πρβ. τη μετάφραση του I. Bywater (1909): «in a dramatic, not in a narrative form». Για τη δεύτερη πρβ. την απόδοση του M. Heath (Penguin, 1996): «performed by actors, not through narration».

27. Δεν επιθυμώ να υπεισέλθω εδώ στην ευρύτερη συζήτηση γύρω από το θέμα. Στις υπάρχουσες απόψεις πρέπει τώρα να προστεθούν οι ενδιαφέρουσες και ουσιαστικές παρατηρήσεις του Γ. Μ. Σηφάκη, «Ερμηνεία και παρερμηνείες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη», *Αριάδνη* 15 (2009) 16 κ.ε, ο οποίος υπενθυμίζει, μεταξύ άλλων, ότι ο Αριστοτέλης υπήρξε «ο πρώτος ιστορικός του θεάτρου», συγγραφέας των έργων: *Διδασκαλίας*, *Νῆκαι Διονυσιακαί* και *Περὶ τραγωδιῶν*.

κειμένου): στο 48<sup>a</sup>20 κ.ε. γίνεται λόγος για τον ποιητή που μιμείται μέσω της αφήγησης (ἀπαγγέλλοντα), αλλά στη συνέχεια ο ενικός μετατρέπεται σε πληθυντικό, που περιλαμβάνει «όσους πράττουν και ενεργούν» (πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους). Ο πληθυντικός εξηγείται στο συγκεκριμένο χωρίο μόνον αν εννοούνται οι ηθοποιοί που μιμούνται κατά την παράσταση.<sup>28</sup> Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται, εάν προσέξει κανείς τον πληθυντικό που επίσης χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης λίγες αράδες ύστερα από τον ορισμό της τραγωδίας αναφερόμενος στην παράσταση (49<sup>b</sup>31): ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὀψέως κόσμος.<sup>29</sup> Ως προς τη γενική δρώντων θα πρέπει συνεπώς να θεωρηθεί ότι, είτε αυτή εξαρτάται συντακτικά από τη λέξη μίμησις είτε εκληφθεί ως γενική απόλυτος (με εννοούμενο υποκείμενο το μιμουμένων), περιλαμβάνει και τους ηθοποιούς.<sup>30</sup> Στην περίπτωση της φράσης οὐ δι' ἀπαγγελίας η αναφορά στον αφηγηματικό τρόπο φαίνεται εκ πρώτης όψεως μάλλον πιο εύλογη (πρβ. 5.49<sup>b</sup>11, επίσης Πλάτ. Πολιτεία III 394c2), γιατί στην περίπτωση, για παράδειγμα, του Ομήρου, που εκπροσωπεί τον «μεικτό» τρόπο, η αντιδιαστολή του ποιητή προς τους ήρωες που μιλούν σε πρώτο πρόσωπο έχει νόημα κυρίως στο επίπεδο του κειμένου και όχι τόσο της εκτέλεσης (έστω και αν οι ραψωδοί σίγουρα θα χρησιμοποιούσαν σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο της υπόκρισης). Αλλά και στην περίπτωση της

28. Βλ. A. Rostagni (*Aristotele: Poetica*, Τορίνο <sup>2</sup>1945) και I. Συκουτρός (*Αριστοτέλους Περί ποιητικής* [Ελληνική Βιβλιοθήκη 2], μτφρ. Σ. Μενάρδου, Ἀκαδ. Ἀθηνῶν, Αθήνα 1937) *ad loc.* Για τα προβλήματα κριτικής του κειμένου (κυρίως σε σχέση με το τοὺς μιμουμένους αλλά και με το πάντας) βλ. το σχόλιο του Lucas *ad* 48<sup>a</sup>23. Ο Gudeman έχει μάλλον δίκιο ότι τοὺς μιμουμένους είναι υποκείμενο σε πτώση αιτιατική, όπως δείχνει η ύπαρξη του άρθρου.

29. Στο 50<sup>b</sup>4 η μετοχή τῶν πραττόντων έχει βέβαια άλλη σημασία. Ο H. Schreckenberg, *ΔΡΑΜΑ. Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg 1960, σ. 131 σημ. 90, ο οποίος αμφισβητεί ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί το δρᾶν και το πράττειν χωρίς ουσιαστική διάκριση, κάνει λόγο για «χαλαρές διατυπώσεις» («unscharfen Formulierungen») στο παρατεθέν χωρίο και στο 49<sup>b</sup>36, επειδή, όπως αναφέρει, η μίμησις πράξεως κατά τον Αριστοτέλη δεν προκύπτει από τη δράση των ηθοποιών παρά από την πλοκή. Αλλά το νόημα του χωρίου δεν μπορεί εύκολα να αμφισβητηθεί. Ούτε ο Else, ό.π. (σημ. 13), σ. 94 σημ. 15, μου φαίνεται ότι έχει απολύτως δίκιο, όταν γράφει ότι «Aristotle was luckier in having a wholly unrelated term for “acting” (ώ�ποκρίνεσθαι), leaving πράττειν and δρᾶν free to denote the “action” of the characters themselves». Μπορεί το πράττειν μόνο του να μην χρησιμοποιείται αντί του ὑποκρίνεσθαι, αλλά όταν ο Αριστοτέλης γράφει για την παρὰ σ τ α σ η της τραγωδίας ότι πράττοντες [: τροπική μετοχή] ποιοῦνται τὴν μίμησιν ποιος προκατάληπτος αναγνώστης θα αμφισβητούσε ότι πρόκειται για περιφρασση (σκόπιμη προκειμένου να τονιστεί η λογική σχέση των πραγμάτων) που ουσιαστικά αποδίδει το ὑποκρίνονται; Η ερμηνεία του χωρίου από τον Else (σσ. 233-234) γενικά δεν είναι πειστική.

30. Στην περίπτωση της εξάρτησης από το ουσιαστικό μίμησις θα πρέπει το δρώντων να εκληφθεί ως γενική υποκειμενική, βλ. Lucas *ad loc.*: “an imitation performed by men”, not “of men acting”».

ἀπαγγελίας (και του ἀπαγγέλλειν) η αμφισημία είναι αναπόφευκτη: η λέξη δηλώνει γενικώς τόσο τη διήγηση ως αφηγηματικό τρόπο όσο και την ίδια την ενέργεια της έκθεσης των πραγμάτων από έναν ομιλητή.<sup>31</sup> Από τα προηγούμενα συνάγεται, νομίζω, ότι στον ορισμό η τραγωδία δεν θεωρείται από τον Αριστοτέλη ως δραματικό κείμενο σε αντιδιαστολή προς την παράσταση αλλά ως ενιαίο όλον.<sup>32</sup> Οι δρώντες είναι εδώ κάτι τόσο ασαφές ως προς τη συγκεκριμένη διάκριση όσο το δικό μας «έργο» ή τα «πρόσωπα του έργου». Η αναφορά αυτή σε στοιχεία της παράστασης συνάδει πάντως απολύτως με τα όσα έχουν προηγηθεί στον ορισμό της τραγωδίας: τόσο ο ἡδυσμένος λόγος όσο και η κατανομή των ειδών του σε διαφορετικά μέρη της τραγωδίας (χωρίς ἐκάστω τῶν ειδῶν ἐν τοῖς μορίοις) αναφέρονται στον ρυθμό αλλά και σε στοιχεία αμιγώς παραστασιακά, όπως είναι η αρμονία και το μέλος.

Για τον ἔλεον και τον φόβο έχουν γραφτεί πολλά. Όπως είναι γνωστό η συζήτηση για τη σημασία τους ξεκινά με τον Lessing, ο οποίος στη *Hamburgische Dramaturgie* (1767) απέδωσε τον φόβον όχι, όπως συνηθιζόταν από την Αναγέννηση και εξής, ως «τρόμο» (terror, horror, pavor) αλλά ως «φόβο» («Furcht») και τον ἔλεον ως «συμπόνια» («Mitleid»), καταλήγοντας έτσι να θεωρήσει τον (ασθενή πλέον) φόβον ως «τον ἔλεον που αναφέρεται σε εμάς τους ίδιους [δηλ. τους θεατές]» (Stück 75) και την τραγωδία γενικά ως «ένα ποίημα που προκαλεί συμπόνια» (Stück 77). Η ερμηνεία του συζητήθηκε τον 19ο αιώνα και διατυπώθηκαν αντιρρήσεις, αλλά η πιο καίρια αμφισβήτηση ήλθε το 1955 με το σημαντικό άρθρο του Schadewaldt, το οποίο ενίσχυσε ένα έτος αργότερα ο Flashar με επιχειρήματα σχετικά με τη βιολογική βάση των συναισθημάτων κατά τον Αριστοτέλη.<sup>33</sup> Ο Schadewaldt υποστήριξε, ότι η απόδοση «Furcht» είναι πολύ ευρεία και εντελώς παραπλανητική και ότι ο φόβος δηλώνει κατά κύριο λόγο τον «τρόμο» («Schrecken»), τη «φρίκη» («Schauder»). Εκτός από την ομηρική σημασία της λέξης ο Schadewaldt επικαλείται και ένα χωρίο

31. Βλ. LSJ s.v.

32. Εύστοχη η παρατήρηση του Συκουτρή, ό.π. (σημ. 28), σ. 21 σημ. 6: «Εἰς τὴν ἀντίθεσίν του πρὸς τὸ ἔπος ἀντικρύζει ὁ Ἀριστοτέλης τὸ δρᾶμα ὡς ἓνα ὅλον ἀδιαίρετον, ὡς ποίημα μαζί καὶ ὡς θεατρικὸν ἔργον».

33. W. Schadewaldt, «Furcht und Mitleid? Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes», *Hermes* 83 (1955) 129-171 (= ο ίδιος, *Hellas und Hesperien*, 194-236)· H. Flashar, «Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik», *Hermes* 84 (1956) 12-48· M. Pohlenz, «Furcht und Mitleid? Ein Nachwort», *Hermes* 84 (1956) 49-74 (= *Kleine Schriften*, II, 562-587)· βλ. επίσης το σημαντικό άρθρο του F. Dirlmeier, «ΚΑΘΑΡΣΙΣ ΠΑΘΗΜΑΤΩΝ», *Hermes* 75 (1940) 81-92. (Όλα τα κείμενα βρίσκονται ανατυπωμένα και στον τόμο που επιμελήθηκε ο M. Luserke, *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim - Zürich - Νέα Υόρκη 1991).

από το 14ο κεφ. της *Ποιητικής*, όπου όντως φαίνεται να χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του φόβου το φρίττειν (53<sup>b</sup>3 οὕτω συνεστᾶναι τὸν μῦθον ὥστε ... καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων). Ο ἔλεος κατά τον Schadewaldt δεν εκφράζει την «παράσταση ενός ευγενούς, υψηλού, θρησκευτικά και ανθρωπιστικά καθολικού χρέους» («Vorstellung einer edlen, hohen, religiös und humanitär universellen Verpflichtung»), όπως νόμιζε ο Lessing, αλλά ένα «έμφυτο στοιχειακό πάθος» («naturhaften Elementar-effekt») και δηλώνει πιο πολύ τη «συγκίνηση» («Rührung»).

Πολλές από τις επιμέρους επισημάνσεις του Schadewaldt είναι σωστές, καμία ωστόσο από τις δύο βασικές αντιρρήσεις του δεν ευσταθεί. Ο φόβος είχε διευρυνθεί σημασιολογικά ύστερα από την εποχή του Ομήρου – το αναγνωρίζει άλλωστε και ο ίδιος ο Schadewaldt – και ασφαλώς ο Αριστοτέλης έχει εδώ υπόψη του αυτή την ευρύτερη έννοια του φόβου.<sup>35</sup> Όσο για τον ἔλεον ο Schadewaldt, μπορεί να έχει δίκιο ότι διακρινόταν από διαβαθμίσεις και γνώριζε ένα εύρος που έφθανε από την «έντονη λύπη» έως τη «συγκίνηση». Όπως όμως σωστά παρατήρησε ο Pohlenz (53), το ρήμα ἐλεῶ είναι κατά κανόνα μεταβατικό και δηλώνει κυρίως μια αυθόρμητη (ίσως ενίοτε μάλιστα naiv) αντίδραση σε κάτι εξωτερικό. Επιπλέον, ο ἔλεος είναι η λέξη που συνήθως χρησιμοποιούνταν στον πεζό λόγο για να δηλωθεί γενικά η συμπόνια και η ευσπλαχνία ως συναίσθημα αλλά και ως πράξη.<sup>36</sup> Συνεπώς η λέξη «συγκίνηση» είναι από αυτήν την άποψη ακόμη πιο ακατάλληλη από την απόδοση του Lessing. Κυρίως όμως δεν αρκεί εν προκειμένω ο καθορισμός της γενικής σημασίας αυτών των λέξεων στο παρόν χωρίο, καθώς ο Αριστοτέλης αφιερώνει στη *Ρητορική* δύο κεφάλαια (το 8ο και το 5ο αντιστοίχως) στην αναλυτική πραγμάτευσή τους. Οφείλει κανείς, ως εκ τούτου, να λάβει υπόψη τις

34. Στην ερμηνεία των δύο όρων ο Schadewaldt ακολουθεί τον W. Eggerking, *De Graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis*, Βερολίνο 1912, σ. 31. (Πρόκειται για διδακτορική διατριβή που εκπονήθηκε παρά τω Ed. Norden και τω U. von Wilamowitz. Διόλου τυχαία ο τελευταίος απέδωσε αργότερα, στο *Griech. Tragödien*, XIV, Βερολίνο 1923, σσ. 61-62, τους όρους κατά παρόμοιο τρόπο).

35. Πρβ. HN 1115<sup>a</sup>9 διὸ καὶ τὸν φόβον ὀρίζονται προσδοκίαν κακοῦ. Ο Schadewaldt δεν φαίνεται επίσης να λαμβάνει υπόψη ότι ειδικά στο αρχαίο θέατρο οι οδυνηρές πράξεις, αυτές που κατεξοχήν θα προκαλούσαν φρίκη, παρουσιάζονται κατά κανόνα μέσω της αφήγησης. Επίσης, θα πρέπει, αν δεχτούμε την άποψή του, να θεωρήσουμε ότι ο φόβος χρησιμοποιείται με δύο διαφορετικές σημασίες στην *Ποιητική*, αφού στο 11.52<sup>a</sup>25, όπου γίνεται λόγος για τον πρὸς τὴν μητέραν φόβον του Οιδίποδα, προφανώς η λέξη έχει διαφορετική σημασία από αυτήν που υποθέτει γενικά.

36. Βλ. W. Burkert, *Zum altgriechischen Mitleidsbegriff*, διδ. διατρ. Erlangen 1955, σσ. 51-55. Για το ἔλεον ειδικά σε σχέση με το αθηναϊκό κοινό βλ. I. Lada-Richards, «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: Συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια», στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα 2008, σσ. 504, 508 κ.ε.

αναφορές του ίδιου του Αριστοτέλη στο περιεχόμενο και στη σχέση των δύο συναισθημάτων, προκειμένου να κατανοήσει πώς ακριβώς εννοεί το περιεχόμενό τους στην *Ποιητική*.<sup>37</sup>

Στη *Ρητορική* ο φόβος ορίζεται ως «λύπη ή ταραχή που δημιουργείται *ἐκ φαντασίας* ενός επικείμενου καταστρεπτικού ή οδυνηρού κακού» (*Ρητ.* II 5.1382<sup>a</sup>21). Από τις υπόλοιπες παρατηρήσεις που διατυπώνει ο Αριστοτέλης νομίζω ότι αξίζει να συγκρατήσει κανείς τα εξής: (α) πρόκειται για έντονο συναίσθημα, αφού προκαλεί μεγάλη λύπη, (β) στηρίζεται στη συνείδηση της ανθρώπινης φύσης και στο γεγονός ότι παρόμοια κακά μπορούν να συμβούν σε όλους (πολλώ μάλλον που οι άνθρωποι γενικώς, κατά τον Αριστοτέλη, είναι μάλλον κακοί), (γ) το προσδοκώμενο κακό δεν μπορεί να προβλεφθεί, και (δ) η ένταση του συναισθήματος επιτείνεται, όταν πρόκειται για κάτι ανεπανόρθωτο ή όταν δεν υπάρχει δυνατότητα βοήθειας.

Ο έλεος ορίζεται ως «λύπη για προδήλως καταστρεπτικό ή οδυνηρό κακό, που πάσχει κάποιος χωρίς να το αξίζει και το οποίο θα μπορούσε ο καθένας να προσδοκά ότι θα το πάθει ο ίδιος ή κάποιος οικείος του, και μάλιστα όταν το αυτό δίνει την εντύπωση ότι θα συμβεί στο εγγύς μέλλον» (*Ρητ.* II 8.1385<sup>b</sup>13). Σύμφωνα με την ανάλυση του Αριστοτέλη ο έλεος διακρίνεται από τρία στοιχεία: (α) πρόκειται για μεγάλο και δυσανάλογο κακό, (β) θυμάται κανείς ότι έχει συμβεί παρόμοιο κακό στον ίδιο ή σε γνωστούς του ή προσδοκά ότι κάτι τέτοιο μπορεί να συμβεί, και (γ) πρόκειται για γεγονός πιθανόν να συμβεί στο εγγύς μέλλον.

Στη *Ρητορική* η σχέση μεταξύ των δύο παθών είναι πρόδηλη, αλλά τη διευκρινίζει και ο ίδιος ο Αριστοτέλης: «προκλητικά φόβου είναι τα γεγονότα που κινούν τον έλεον, όταν συμβαίνουν ή πρόκειται να συμβούν σε άλλον» (1382<sup>b</sup>25). Ο έλεος θα μπορούσαμε να πούμε συνοψίζοντας ότι έχει ως αντικείμενό του κάποιον άλλον, προς τον οποίο αισθανόμαστε κάποια απόσταση, και αναφέρεται σε πράξη που έχει συντελεσθεί ή συντελείται. Ο φόβος δεν είναι κάτι άλλο παρά η προβολή αυτής της εικόνας στο μέλλον (πρβ. Πλάτ. *Πρωτ.* 358<sup>d</sup>6 *προσδοκίαν τινά λέγω κακού τούτο, είτε φόβον είτε δέος καλείτε*) και η συσχέτισή της με το υποκείμενο των συναισθημάτων. Η σχέση αυτή εξηγεί, νομίζω, μια λεπτομέρεια που δεν έχει προσεχτεί: στον ορισμό, αλλά και αλλού στην *Ποιητική*, ο έλεος αναφέρεται πριν από τον φόβον (ενώ ίσως για μας

37. Αν και θα πρέπει να λάβει κανείς ευθύς εξ αρχής υπόψη του την ουσιώδη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στον φόβο που δημιουργείται στους ακροατές ενός ρητορικού λόγου από τον ρήτορα και στον φόβο που προκαλείται στους θεατές μιας παράστασης. Βλ. G. Finsler, *Platon u. die Aristotelische Poetik*, Λυψία 1900, σσ. 91-92. Τη διαφορά της *ars tragica* από την *ars rhetorica* επισημαίνει και ο Eggerking, ό.π. (σημ. 34), σσ. 40-41.

σήμερα θα φάνταζε ίσως πιο λογικό να προηγείται ο φόβος).<sup>38</sup> Η σειρά με την οποία αναφέρονται οι δύο όροι φαίνεται να ανταποκρίνεται στη χρονική και λογική ακολουθία: ο φόβος, όπως τον εννοεί ο Αριστοτέλης, προϋποθέτει ψυχική και νοητική διεργασία που, έστω και εάν διαρκεί ελάχιστα, έπεται του έλεου. Επιπλέον, ο φόβος έχει ως αντικείμενό του τον ίδιο τον θεατή, ενώ ο έλεος τα πρόσωπα του έργου, και είναι φυσικό να ξεκινά κανείς από την άμεση αντίδραση σε αυτό που βλέπει. Τέλος, στην τραγωδία, επειδή υπάρχει η «απόσταση», κυρίως οικτεύουμε παρά φοβούμεστε για τους εαυτούς μας μήπως μας συμβεί κάτι παρόμοιο (όπως π.χ. αυτό που συνέβη στον Οιδίποδα).<sup>39</sup> Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς επίσης ποια στοιχεία συνδέουν τα δύο συναισθήματα γενικά με την τραγωδία: μεγάλα δεινά, έντονα συναισθήματα που προκαλούν μεγάλη λύπη, κοινή ανθρώπινη φύση και δυνατότητα «ταύτισης», ο ρόλος της τύχης (1386<sup>a</sup>6). Αν σε αυτά προσθέσει κανείς την αναφορά στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα σε κοινωνικά σπουδαιότερους ανθρώπους (1383<sup>a</sup>9 *καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον*) αλλά και στη συμβολή των χειρονομιών, του τόνου της φωνής, της ένδυσης και γενικά της υποκριτικής (1386<sup>a</sup>32) στην πρόκληση του έλεου, τότε νομίζω ότι θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι στην ανάλυσή του στη *Ρητορική* ο Αριστοτέλης είχε υπόψη του οπωσδήποτε και τις θεατρικές παραστάσεις της τραγωδίας.

Τα δύο συναισθήματα αναφέρονται ωστόσο και αλλού στην ίδια την *Ποιητική*. Στο κεφ. 11, όπου ο λόγος είναι για την *περιπέτειαν* και την *ἀναγνώρισιν*, παρατηρεί ο Αριστοτέλης ότι η *κατεξοχήν ἀναγνώρισις* που συνδέεται με την *πλοκή* είναι αυτή που αναφέρεται σε πρόσωπα. Και συνεχίζει (52<sup>b</sup>1): *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται)*. Μια αξιοπρόσεκτη επίσης αναφορά απαντά στο κεφ. 13, όπου το θέμα είναι η ιδεώ-

38. Πρβ. 52<sup>a</sup>38 *ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται)*, 53<sup>a</sup>3 *ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον κτλ.*, 53<sup>b</sup>12 *ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλεου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν*, 56<sup>a</sup>38 *οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα*. Όταν ωστόσο χρησιμοποιούνται τα επίθετα *φοβερός* και *ἐλεεινός*, επειδή προφανώς δεν είναι η διαδικασία που ενδιαφέρει, η σειρά δεν τηρείται, με αποτέλεσμα να προηγείται άλλοτε το ένα άλλοτε το άλλο: 52<sup>a</sup>12, 52<sup>b</sup>31, 52<sup>b</sup>35, 53<sup>a</sup>1, 56<sup>a</sup>38. Σε κάθε περίπτωση πάντως δεν μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι σε ένα τόσο κρίσιμο χωρίο, όπως είναι ο ορισμός της τραγωδίας, η αναφορά στα δύο συναισθήματα διατυπώθηκε χωρίς ιδιαίτερη προσοχή.

39. Αυτή είναι ίσως μια ουσιώδης διαφορά που διακρίνει έναν πραγματικό θεατή από έναν «ενδοδραματικό παρατηρητή», όπως είναι η *Διηάνειρα* στις *Τραχίνιες*, όταν αντικρίζει τις αιχμάλωτες γυναίκες (στ. 296-306). Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι και σε αυτήν την περίπτωση ο φόβος έχει ως αφετηρία μια γενική σκέψη με γνωμικό χαρακτήρα (στ. 296-297). Πρβ. Lada-Richards, ό.π. (σημ. 36), σ. 528 κ.ε., η οποία παραθέτει και βιβλιογραφία για τη σύνδεση των συναισθημάτων με γνωστικές διαδικασίες.

δης τραγωδία. Μια από τις περιπτώσεις που πρέπει να αποφεύγεται σύμφωνα με τον Αριστοτέλη είναι εκείνη κατά την οποία ένας πολύ κακός ήρωας μεταπίπτει από την ευτυχία στη δυστυχία (52<sup>b</sup>36):

οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινόν οὔτε φοβερόν ἐσται τὸ συμβαῖνον.

Οι παραπάνω αναφορές εγείρουν ερωτήματα για την κατανόηση των δύο συναισθημάτων. Ισχύει στην *Ποιητική* η ανάλυση που διαβάζουμε στη *Ρητορική*; Υπάρχουν τα δύο συναισθήματα ανεξάρτητα το ένα από το άλλο στην τραγωδία ή μήπως πρέπει να θεωρήσουμε, όπως ο Lessing (*Hamb. Dram., Stück 75*), ότι η συμπόνια προς τον ήρωα αποτελεί το κυρίαρχο συναισθήμα που εδράζεται στον δικό μας φόβο; Εάν ισχύει το πρώτο, για ποιο πράγμα φοβάται ο θεατής; Για τον εαυτό του ή για τον ήρωα; Γιατί στον ορισμό συνδέονται συμπλεκτικά με ένα καί; Και γιατί μόνον τα δύο αυτά; Αποτελούν τα δύο συναισθήματα διαδοχικά στάδια μιας διαδικασίας ή λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα; Στα ερωτήματα αυτά θα προσπαθήσω να δώσω σύντομες, όσο το δυνατόν, απαντήσεις.

Είναι προφανές, νομίζω, ότι και στην *Ποιητική* τα δύο συναισθήματα θεωρούνται ως συγγενή. Η παράλληλη αναφορά τους σε σχέση με την τραγωδία δεν αποτελεί πρωτότυπη ανακάλυψη του Αριστοτέλη, αφού απαντά ήδη στον Γοργία, ενώ τη βρίσκουμε και στον Πλάτωνα.<sup>40</sup> Αλλά συγχρόνως τα δύο συναισθήματα παρουσιάζονται στην *Ποιητική* ως διακρίσιμα. Το πρώτο από τα χωρία που παρατέθηκε στην προηγούμενη παράγραφο δεν αφήνει, λόγω της διάζευξης με το οὔτε, αμφιβολία (πρβ. επίσης την απαρίθμηση στο 18.56<sup>b</sup>1). Κάθε προσπάθεια να παρουσιαστεί το συγκεκριμένο χωρίο ως μεμονωμένο ή ακατανόητο, όπως θεωρούν ορισμένοι,<sup>41</sup> είναι το λιγότερο αμήχανη. Στη *Ρητορική* άλλωστε ο

40. Βλ. Γοργίας *Ελ. έγκ. 9*: τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περὶ φόβος καὶ ἔλεος πολὺ δακρύς καὶ πόθος φιλοπενθήs, ἐπ' ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδίῳ τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ. Η εν γένει διατύπωση στο προηγούμενο χωρίο σε συνδυασμό με την ιατρική ορολογία του που χρησιμοποιείται λίγο πιο κάτω (κεφ. 14) αλλά και τα αποσπ. Β 23-24 D.-K. δεν αφήνουν αμφιβολία ότι ο Γοργίας είχε κατά νουν την τραγωδία. Βλ. κυρίως Ch. Segal, «Gorgias and the Psychology of Logos», *HSCP* 66 (1962) 99-155, ιδ. σ. 132. Σε σχέση με τον Πλάτωνα βλ. Φδρ. 268 c-d: Τί δ' εἰ Σοφοκλεῖ αὐτὸ προσελθὼν καὶ Εὐριπίδῃ τις λέγοι ὥς ἐπίσταται περὶ σμικροῦ πράγματος ῥήσεις παμμήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικρὰς, ὅταν τε βούληται οἰκτροῦς, καὶ τοῦναντίον αὐτοβέρας καὶ ἀπειλητικὰς ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα, καὶ διδάσκων αὐτὰ τραγωδίας ποιήσιν οἴεται παραδιδόναι;

41. Βλ., μεταξύ άλλων, A. Kerkhecker, «Furcht und Mitleid», *RhM* 134 (1991) 303.



Αριστοτέλης όχι μόνο πραγματεύεται τα δύο συναισθήματα ξεχωριστά, αλλά – κάτι που δεν έχει προσεχτεί – αναφέρει στο κεφ. 12 μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση, στην οποία ο έλεος δεν συνδέεται με τον φόβο: οι νέοι, μεταξύ των άλλων χαρακτηριστικών που διαθέτουν, είναι γενναίοι και έχουν θάρρος, αλλά είναι και έλεητικοί διὰ τὸ πάντας χρηστοὺς καὶ βελτίους ὑπολαμβάνειν (τῇ γὰρ αὐτῶν ἀκακίᾳ τοὺς πέλας μετροῦσιν, ὥστε ἀνάξια πάσχειν ὑπολαμβάνουσιν αὐτούς). ἀντιθέτως οι γέροι είναι μεν και αυτοί έλεητικοί, ἀλλ' οὐ διὰ ταῦτὰ τοῖς νέοις· οἱ μὲν γὰρ διὰ φιλανθρωπίας, οἱ δὲ δι' ἀσθένειαν· πάντα γὰρ οἴονται ἐγγὺς εἶναι αὐτοῖς παθεῖν, τοῦτο δ' ἦν ἐλεητικόν. Από τα χωρία αυτά διευκρινίζεται, νομίζω, επαρκώς η σχέση των δύο συναισθημάτων (σύνδεση με τον φόβο υπάρχει μόνο στη δεύτερη περίπτωση) αλλά και η πραγματική σημασία της φιλανθρωπίας. Προκύπτει όμως επίσης ότι, με βάση τις αριστοτελικές αντιλήψεις, δεν είναι οπωσδήποτε απαραίτητο στην τραγωδία οπουδήποτε προκαλείται έλεος να συνοδεύεται από φόβο. Ο έλεος για την Αντιγόνη, επί παραδείγματι, δεν συνδέεται απαραίτητα με κάποιο δικό μας φόβο (έτσι όπως ορίζει τουλάχιστον τον φόβο ο Αριστοτέλης). Αρκεί ότι πάσχει ανάξια και ότι εμείς διαθέτουμε φιλανθρωπία. Η τελευταία αυτή έννοια είναι πολύ ευρύτερη από το έλεον: περιλαμβάνει κάθε αίσθημα οίκτου που έχει για αφετηρία του τη συνείδηση της ανθρώπινης ιδιότητας.

Στην περίπτωση του έλεου είναι σαφές ότι αντικείμενο του συγχεκριμένου συναισθήματος του θεατή είναι το τραγικό πρόσωπο που πάσχει ανάξια. Αλλά στην περίπτωση του φόβου ποιο είναι το αντικείμενο; Με βάση τη Ρητορική θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο φόβος είναι κάτι που αισθάνεται ο θεατής για τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτή ήταν άλλωστε, όπως αναφέρθηκε ήδη, η ερμηνεία που υποστήριξε ο Lessing και αυτή κυριάρχησε, επειδή μοιάζει ίσως πιο πειστική. Στο δεύτερο όμως από τα χωρία της Ποιητικής που παρατέθηκαν παραπάνω (το οποίο ο Lessing δεν είχε λάβει υπόψη του) ο Αριστοτέλης αναφέρει ρητά ότι ο φόβος είναι *περὶ τὸν ὅμοιον*. Γλωσσικά η φράση αυτή δεν επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Εἰς ἐπίρωσιν θα μπορούσε να επικαλεστεί κανείς την κοινή εμπειρία, ότι δηλαδή στο θέατρο κανένας ώριμος θεατής δεν αισθάνεται πραγματικό φόβο για τον εαυτό του. Εάν όμως η ερμηνεία αυτή ισχύει, τίθεται ως προς τον φόβο το πρόβλημα της απόκλισης από τη Ρητορική. Η λύση ωστόσο είναι απλή. Υπάρχει μια απόκλιση, αλλά αυτή είναι ευεξήγητη, αφού στην Ποιητική λαμβάνεται υπόψη το γεγονός ότι πρόκειται για μίμησιν της πραγματικότητας, για την οποία, όπως έχει αναφέρει ο Αριστοτέλης στο 4ο κεφάλαιο, ο θεατής έχει πλήρη συνείδηση (γεγονός που επιτρέπει την παράδοση απόλαυση που δημιουργ-

γείται από τη θέαση τόσο δυσάρεστων συμβάντων).<sup>42</sup> Ο θεατής φοβάται στο θέατρο, όπως μπορούμε να καταλάβουμε όλοι, για τον ήρωα αλλά συγχρόνως και για τον εαυτό του, επειδή λειτουργεί ο μηχανισμός της ταύτισης και τα δύο αυτά δεν διαχωρίζονται. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο στην *Ποιητική* θεωρείται ως προϋπόθεση του φόβου η «ομοιότητα» (53<sup>a</sup>5 φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον).

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τα παραπάνω, ας εξετάσουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τραγωδίας. Στην *Αντιγόνη* η νεαρή ηρωίδα προκαλεί αναμφίβολα έντονο συναίσθημα συμπόνιας, για τη θέση στην οποία έχει βρεθεί λόγω των περιστάσεων και στη συνέχεια για τη θανατική της καταδίκη από τον Κρέοντα. Ο χορός εκφράζει ρητά τη συμπόνια του και φτάνει μάλιστα στο σημείο να χύνει δάκρυα (στ. 796 κ.ε.), συγκινημένος προφανώς επιπλέον από το γεγονός ότι πρόκειται για νεαρή κοπέλα, η οποία μάλιστα ετοιμαζόταν να παντρευτεί. Στο έργο υπάρχει επίσης αρκετός «φόβος», όπως τον εννοεί ο Schadewaldt, δηλαδή φρίκη (υπενθυμίζω ότι στο έργο περιγράφονται τρεις αυτοκτονίες, ενώ το νεκρό σώμα της Ευρυδίκης εμφανίζεται στη σκηνή). Η τραγωδία, τέλος, δημιουργεί αναμφίβολα το συναίσθημα του φόβου (όπως τον περιγράφει ο Αριστοτέλης) στον θεατή. Αλλά φόβος για ποιον; Το μόνο πράγμα για το οποίο μπορεί να φοβάται ο θεατής δεν είναι βέβαια ο εαυτός του, όπως θα θεωρούσε ο Lessing, αλλά η *Αντιγόνη*, της οποίας έχει αποφασιστεί ο θάνατος.

Η σύγκριση με μια απλούστερη περίπτωση παράλληλης εμφάνισης των δύο συναισθημάτων σε άλλα συμφραζόμενα ίσως μπορεί να φωτίσει τη λειτουργία των δύο συναισθημάτων στην τραγωδία. Στα *Εφεσιακά* του Ξενοφώντα, η Ανθία πέφτει στα χέρια ενός πορνοβοσκού, ο οποίος ετοιμάζεται να την εκπορνεύσει (V 7, 6). Οι πελάτες είναι έτοιμοι να πληρώσουν και μπροστά στον κίνδυνο η Ανθία προσποιείται κρίση επιληψίας:

Ἡ δὲ ἐν ἀμηχάνῳ γενομένη κακῷ εὐρίσκει τέχνην ἀποφυγῆς· πίπτει μὲν γὰρ εἰς γῆν καὶ παρεῖται τὸ σῶμα καὶ ἐμιμεῖτο τοὺς νοσοῦντας τὴν ἐκ θεῶν

42. Για την έννοια της «ψυχικής απόστασης» που επιτρέπει την απόλαυση στην τέχνη βλ. το σημαντικό άρθρο του E. Bullough, «“Psychical Distance” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», *Journal of Psychology* 5 (1912) 87-112· επίσης Lada-Richards, ό.π. (σημ. 36), σ. 523. Ο Bullough, ο οποίος μνημονεύει (σ. 88) τη συμβολή του Αριστοτέλη στην αναγνώριση της αρχής αυτής, επισημαίνει για την τραγωδία ειδικότερα ότι η «απόσταση» δημιουργείται από την αίσθηση του «εξαιρετικού»: «exceptional situations, exceptional characters, exceptional destinies and conduct. Not of course, characters merely cranky, eccentric, pathological» (103). Υπό το πρίσμα αυτό η έμφαση που δίνει ο Αριστοτέλης στους σπουδαίους και έπιφανείς άνδρες αλλά και στις αντίστοιχες πράξεις που παρουσιάζει η τραγωδία αποκτά ιδιαίτερο νόημα.

καλουμένην νόσον· ἦν δὲ τῶν παρόντων ἔλ ε ο ς ἄμα καὶ φ ό β ο ς καὶ τοῦ μὲν ἐπιθυμεῖν συνουσίας ἀπείχοντο, ἐθεράπευον δὲ τὴν Ἀνθίαν.

Και στην περίπτωση αυτή οι υποψήφιοι πελάτες αισθάνονται συμπόνια για την Ανθία (συναίσθημα που δημιουργείται από το είδος της ασθένειας, την «ιερή νόσο», αλλά και από το γεγονός ότι πρόκειται για νεαρή γυναίκα), ενώ την ίδια στιγμή προφανώς φοβούνται και για τον εαυτό τους (για το τι θα μπορούσαν να πάθουν αν πλησίαζαν ανυποψίαστοι τη νοσούσα). Συναντούμε συνεπώς πάλι τα ίδια συναισθήματα, με την ίδια σειρά, τα οποία δημιουργούνται επίσης από μια νεαρή κοπέλα. Υπάρχουν όμως και ορισμένες εμφανείς διαφορές: εδώ πρόκειται για ενδοκειμενικούς θεατές (σε αντίθεση με τους θεατές της *Αντιγόνης*), για ένα πολύ συγκεκριμένο περιστατικό και για άμεσο κίνδυνο. Οι θεατές αυτοί μπορεί να έχουν τα ίδια συναισθήματα με τους θεατές μιας τραγωδίας, αλλά, επειδή δεν αντιλαμβάνονται ότι η Ανθία προσποιείται, δεν έχουν απλώς συναισθήματα, αλλά και ενεργούν με αντίστοιχο τρόπο.

Στην περίπτωση της τραγωδίας ο ἔλεος και ο φόβος προκαλούνται με πολύ πιο σύνθετο τρόπο. Όπως παρατηρήσαμε και στην περίπτωση της *Αντιγόνης*, ο ἔλεος προς την ηρωίδα οφείλεται σε περισσότερους από έναν λόγους, οι οποίοι διαμορφώνονται σταδιακά κατά την εξέλιξη της πλοκής, ενώ και ο φόβος αρχίζει να προκαλείται από ένα σημείο της πλοκής και εξής (απόφαση του Κρέοντα) και παύει να δημιουργείται ύστερα από ένα ορισμένο σημείο και έπειτα (αναγγελία θανάτου της *Αντιγόνης*).<sup>43</sup> Ο Αριστοτέλης φαίνεται συνεπώς να έχει δίκιο, όταν, αναφερόμενος στην τραγωδία, τονίζει ιδιαίτερα τη σχέση της πλοκής με τη διέγερση των δύο τραγικών συναισθημάτων (το περιστατικό των *Εφesiaκών* αποτελεί αντιθέτως μια περίπτωση, κατά την οποία η πλοκή δεν παίζει ρόλο στη διέγερση των συναισθημάτων: για τους ενδοκειμενικούς θεατές το παρελθόν και η προσωπικότητα της Ανθίας, με λίγα λόγια η ιστορία της, δεν έχουν σημασία). Ο διαφορετικός χαρακτήρας του φόβου στις δύο περιπτώσεις δείχνει επίσης ότι τα συναισθήματα είχαν και για τους αρχαίους πολύ ευρύ περιεχόμενο (είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι ο όρος *πάθος/πάθημα* – όπως και ο λατινικός *affectus* που χρησιμοποιούνταν μέχρι τον 18ο αι. – δήλωνε γενικώς όλες τις άλογες κινήσεις της ψυχής). Ο Αριστοτέλης γνωρίζει φυσικά ότι υπάρχει φόβος κοινός στον άνθρωπο και στα ζώα (*Π. ζ. ιστ.* 588<sup>a</sup>18-22), φόβος όμως που

43. Στο τέλος του έργου θα μπορούσε να πει κανείς ότι λειτουργεί το *φιλάνθρωπον* απέναντι στην (τραγική) μορφή του Κρέοντα, ο οποίος πάσχει μεν δικαίως λόγω της αφροσύνης του (πρβ. κυρίως στ. 1313 και 1319 κ.ε.), αλλά δεν παύει να είναι άνθρωπος, προς τον οποίο μάλιστα η μοίρα υπήρξε σκληρή.

είναι προφανώς ενστικτώδης και δεν απαιτεί νοητική διεργασία, αυτό που θα χαρακτηρίζαμε βιολογικό φόβο (π.χ. αυτός που προκαλείται από τη θέαση ενός ερπετού που κινείται γρήγορα). Υπάρχει επίσης ο φόβος που δεν είναι μεν ενστικτώδης, αλλά προκαλείται από έναν πολύ συγκεκριμένο και ορατό κίνδυνο (όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση της Ανθίας). Στην *Ποιητική* ωστόσο και στη *Ρητορική* ο φόβος αποτελεί «κοινωνικό» συναίσθημα που συνδυάζεται με μια πιο σύνθετη νοητική διεργασία, ενώ ο Αριστοτέλης λαμβάνει υπόψη του ότι στην τέχνη παρεμβάλλεται και η μίμηση, συνεπώς τα φαινόμενα είναι πιο περίπλοκα.

Η συζήτηση γύρω από την έννοια της καθάρσεως είναι παροιμιώδης. Όπως παρατηρούσε ήδη στα τέλη του 19ου αιώνα ο Δ. Βερναρδάκης σε ένα αξιοπρόσεκτο κείμενό του δημοσιευμένο στα γαλλικά:

Tout simple que soit ce mot dans l'original, il a pris, dans sa transcription latine et européenne, une mine si hautaine, un air de suffisance esthétique si prétentieux, qu'on n'ose plus s'en approcher et y regarder de près.<sup>44</sup>

Δεν πρόκειται να υπεισέλθω σε μια εξέταση της σχετικής με την κάθαρση δοξογραφίας, η οποία δεν είναι μόνο υπερβολικά εκτεταμένη αλλά και δυσεπισκόπητη λόγω της μεγάλης ποικιλίας των λύσεων που έχουν προταθεί.<sup>45</sup> Θα αναφέρω μόνον τα βασικά σημεία διαφωνίας και τις κυριότερες απαντήσεις: Τί καθαίρεται; Οι αρνητικές και δυσάρεστες πράξεις (φόννοι, τρώσεις, κακώσεις, αλγηδόνες) που λαμβάνουν χώρα στο έργο<sup>46</sup> ή οι θεατές, στην ψυχή των οποίων δημιουργούνται δυσάρεστα συναισθήματα ή σκέψεις; Εάν καθαίρονται οι θεατές, όπως φαίνεται να δέχονται οι περισσότεροι μελετητές, τότε τι χαρακτήρα έχει η κάθαρση; Πρόκειται για ηθικού χαρακτήρα επίδραση στη συμπεριφορά των θεατών, οι οποίοι, βλέποντας τα διαδραματιζόμενα, μαθαίνουν να κυριαρχούν στα συναισθήματά τους και να αποφεύγουν τις οδυνηρές συνέπειές τους; Πρόκειται για «συναισθηματική αγωγή» υπό την έννοια ότι οι θεατές εθίζονται να χαίρονται και να λυπούνται με τα σωστά ερεθίσματα στο σωστό μέτρο («συναισθηματική μεσότητα»); Πρόκειται για ένα είδος

44. D. N. Bernardaky, *Mon édition d'Euripide et la définition de la tragédie dans la Poétique d'Aristote* [Appendice au deuxième volume des Oeuvres d'Euripide], Αθήνα 1895, σ. 53.

45. Βλ. A. Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena 1876, σ. 263 κ.ε.· D. Keesey, «On Some Recent Interpretations of Catharsis», *CW* 72 (1979) 193-205· D. R. White, *A Sourcebook on the Catharsis Controversy*, διδ. διατρ. Florida State University 1984, σ. 124 κ.ε.· Halliwell, ό.π. (σημ. 9), σ. 250 κ.ε., επίσης Κ. Γ. Χρονόπουλος, *Η αριστοτελική τραγική κάθαρσις*, Αθήνα 2000, σσ. 19-54. Πρβ. επίσης Bywater, ό.π. (σημ. 12), σσ. 361-365.

46. Την άποψη αυτή υποστηρίζουν κυρίως ο Βερναρδάκης, ο H. Otte (*Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie*, Βερολίνο 1928) και ο Else.

συναισθηματικού μιθριδατισμού, αφού οι εμπειρίες των φοβερών συμφορών των άλλων ενδεχομένως δίνουν τη δυνατότητα στον θεατή να αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη δύναμη τα δικά του δεινά; Μήπως με την κάθαρση εννοείται μια αμιγώς ψυχιατρικού χαρακτήρα ανακούφιση (purgation), η οποία, μέσα από μια ομοιοπαθητική διαδικασία, οδηγεί στην απαλλαγή από τα καταπιεσμένα ή υπερβολικά συναισθήματα;<sup>47</sup> Θα μπορούσε βέβαια να σκεφτεί κανείς ότι η κάθαρση δεν λειτουργεί ομοιοπαθητικά αλλά αλλοπαθητικά και ότι μέσω του έλεου και του φόβου «καθαρίζονται» αρνητικά συναισθήματα, όπως αυτά που σχετίζονται με την αναισχυντία, ώστε στο τέλος να κυριαρχεί στην ψυχή του θεατή η αιδώς.<sup>48</sup> Μια άλλη επίσης δυνατότητα θα ήταν να θεωρήσει κανείς ότι η κάθαρση δεν αποτελεί παρά μια έκφραση για να δηλωθεί η αισθητική λειτουργία της τέχνης και πιο συγκεκριμένα η αισθητική απόλαυση. Σύμφωνα, τέλος, με άλλη άποψη η κάθαρση δεν έχει σχέση με τα συναισθήματα αλλά με τη διάνοια, η οποία αντιλαμβάνεται στα επιμέρους γεγονότα τις καθολικές αλήθειες και έτσι, μέσα από το «διανοητικό ξεκαθάρισμα» (clarification), ο θεατής αποκτά γνώση, η οποία ως τέτοια προσφέρει ηδονή.<sup>49</sup>

Δεν νομίζω ότι όλες οι απόψεις που υπονοούνται με τα παραπάνω ερωτήματα είναι εξίσου πειστικές. Για την ακρίβεια ορισμένες ερμηνείες παρουσιάζουν σοβαρές αδυναμίες και δεν μπορεί παρά να προκαλούν έντονες αντιρρήσεις. Η «διανοητική» ερμηνεία, για παράδειγμα, προϋποθέτει, αφενός, μια σημασία της λέξης κάθαρσις, που μάλλον δεν απαντά πουθενά στον Αριστοτέλη (ούτε και αλλού), και, αφετέρου, συνδέει την κάθαρση με την ηδονή που προκαλεί η μίμηση λόγω του γνωστικού της χαρακτήρα. Μόνο που όσα αναφέρει ο Αριστοτέλης στο κεφ. 4 για την ηδονή από τη μίμηση αφορούν τη στοιχειώδη διανοητική διεργασία που προϋποθέτει οποιαδήποτε μίμηση και δεν συνδέονται ειδικά με την

47. Η άποψη αυτή ορθώς συνδέεται με το όνομα κυρίως του J. Bernays (*Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Βερολίνο 1880 [= «Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie», *Abh. der hist.-philos. Gesellschaft in Breslau* 1 (1857) 135-202]) και δευτερευόντως του H. Weil, «Über die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles», *Verhandlungen der zehnten Versammlung deutscher Philologen, Schulmänner und Orientalisten in Basel* 1847, Basel 1848, σσ. 131-141. Παρεμφερείς απόψεις είχαν διατυπώσει λόγιοι ήδη από την Αναγέννηση. Με απόλυτη σαφήνεια την είχε διατυπώσει τον 19ο αι. σε έναν λόγο του «de litterarum et artium cognatione» [1830] ο A. Boeckh (*Ges. Kl. Schr.* I (1858) 180): «neque Aristoteles aliud spectasse videtur nisi remedium ex homoeopathia».

48. Βλ. Belfiore, ό.π. (σημ. 15), σσ. 341-356.

49. Αυτή είναι κυρίως η άποψη του L. Golden, «Toward a Definition of Tragedy», *CJ* 72 (1976) 21-33.

τραγωδία.<sup>50</sup> Η «δομική» πάλι ερμηνεία στερεί από τον ορισμό – κάτι που δεν έχει παρατηρηθεί – ένα στοιχείο, όπως θα δούμε, κρίσιμο για οποιονδήποτε ορισμό σύμφωνα με τον Αριστοτέλη: το αίτιο (εν προκειμένω: «για ποιον σκοπό υπάρχει η τραγωδία;»). Επιπλέον και οι δύο προηγούμενες ερμηνείες παρακάμπτουν τη σαφή και ρητή σύνδεση των συναισθημάτων με τον δέκτη της τραγωδίας (14.53<sup>b</sup>3): *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων*. Χρειάζεται πιο σαφής δήλωση από την προηγούμενη, για να καταλάβει κανείς ότι ο Αριστοτέλης αναφέρεται στα συναισθήματα που δημιουργούνται στον θεατή (ή ακροατή) της τραγωδίας; Η ερμηνεία, επίσης, της *καθάρσεως* ως ενός είδους αγωγής των συναισθημάτων δεν συνάδει, μεταξύ άλλων, με όσα λέει ο Αριστοτέλης για την κάθαρση στο όγδοο βιβλίο των *Πολιτικών* και δεν εξηγεί ικανοποιητικά σε τι συνίσταται η οικεία ηδονή της τραγωδίας.<sup>51</sup> Η «αλλοπαθητική» ερμηνεία, τέλος, παραβλέπει, μεταξύ άλλων ότι ο Αριστοτέλης δεν θεωρεί την ανταπόκριση στα τραγικά συναισθήματα του ελέου και του φόβου αρνητική.<sup>52</sup>

Μια αντίδραση στη δυσκολία των προβλημάτων και στην πληθώρα των προτάσεων θα ήταν να αρνηθεί κανείς γενικά τη δυνατότητα θετικής γνώσης και να δηλώσει: *ignoramus et ignorabimus*. Αλλά δεν νομίζω ότι στην προκειμένη περίπτωση τα δεδομένα του προβλήματος είναι τόσο λίγα, ώστε να δικαιολογούν τέτοιον αγνωστικισμό. Ας διευκρινίσουμε πρώτα ορισμένα σημεία του χωρίου, τα οποία θα μας βοηθήσουν στην ορθή κατανόηση του κρίσιμου όρου.

(i) Είτε η λέξη *πάθημάτων* σημαίνει ακριβώς ό,τι και η λέξη *παθῶν*, όπως υποστήριξε στη σχετική, εξαντλητική μελέτη του ο H. Bonitz – κάτι που, τουλάχιστον για τη γενική του πληθυντικού φαίνεται πειστικό – είτε δηλώνει το ιδιαίτερο αποτύπωμα του *πάθους*, όπως υποστήριξε ο H. Baumgart, σε κάθε περίπτωση πρέπει να θεωρείται περίπου βέβαιο ότι συνδέεται με *ψυχικά πάθη*.<sup>53</sup> Πουθενά στην *Ποιητική* δεν

50. Βλ. σχετικά Tsitsiridis, ό.π. (σημ. 8).

51. Για αναλυτική κριτική στην ερμηνεία αυτή βλ. J. Lear, «Katharsis», *Phronesis* 33 (1988) 304 κ.ε.

52. Βλ. την κριτική του S. Halliwell, CR 43 (1993) 253-254, για την άποψη της Belfiore, ό.π. (σημ. 15).

53. H. Bonitz, *Aristotelische Studien*, V («Über πάθος und πάθημα im Aristotelischen Sprachgebrauche»), Βιέννη 1867, ιδ. σ. 51 κ.ε.· H. Baumgart, *Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch: Zur Erläuterung von Aristoteles' Definition der Tragödie*, Königsberg 1873. Με την άποψη του τελευταίου συντάσσεται και ο R. Stark, *Aristotelesstudien* [Zetemata 8], Μόναχο 1954, σ. 43. Πιο πιθανό μου φαίνεται στη συγκεκριμένη περίπτωση να έπαιξε ρόλο στην επιλογή της λ. *πάθημα*, πέρα από την πτώση, το γεγονός ότι αφήνει να διαφανεί η

γίνεται λόγος για την ηθική επίδραση της τραγωδίας, ενώ αντιθέτως γίνεται συχνά αναφορά στην «ηδονή» της τραγωδίας.<sup>54</sup> Ποια είναι τώρα τα πάθη μάς λείει με απόλυτη σαφήνεια ο ίδιος Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια* (II 4.1105<sup>b</sup>21): λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρσος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη.

(ii) Η γενική *τοιούτων* αποτελεί σημαντικό πρόβλημα. Δεν μπορεί να ισοδυναμεί με το *τούτων*, όπως έχει υποστηριχθεί από ορισμένους μελετητές,<sup>55</sup> ακριβώς επειδή ο Αριστοτέλης θα μπορούσε εύκολα να χρησιμοποιήσει το *τούτων*. Βέβαιο πρέπει να θεωρείται, από την άλλη, ότι δεν εννοούνται γενικώς όλα τα «παρόμοια» συναισθήματα που, σύμφωνα με το αναφερθέν χωρίο των *Ηθικών Νικομαχείων*, προκαλούν, όπως ο έλεος και ο φόβος, «λύπη».<sup>56</sup> Αυτό θα υποβίβαζε, μεταξύ άλλων, τη σημασία του ελέου και του φόβου. Το *τοιούτος* έχει και εδώ τη σημασία: «αυτού του είδους», «*talis*», ενώ η φράση *τῶν τοιούτων*, όπως συμβαίνει πάντα, «has explicit or implicit reference to a definition, and covers briefly all the (of course, numerically indefinite) things which come under the definition» (Beare, 119).<sup>57</sup> Αναφέρεται συνεπώς στον έλεο και στον φόβο,

επίδραση στην ψυχή από κάτι εξωτερικό και ίσως, εν προκειμένω, από την οπτική γωνία του υποκειμένου (σε αντίθεση με το πάθος, που δηλώνει μάλλον ουδέτερα μια ψυχική διεργασία).

54. 48<sup>b</sup>18 οὐχ ἡ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονήν, 53<sup>a</sup>36 ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή, 53<sup>b</sup>11 οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονήν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν, 53<sup>b</sup>12 τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονήν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, 59<sup>a</sup>21 τὴν οἰκείαν ἡδονήν, πρβ. 62<sup>a</sup>17.

55. Αυτή είναι η άποψη, μεταξύ άλλων, του Bernays, ό.π. (σημ. 47), σσ. 27, 103-105, του Butcher, ό.π. (σημ. 13), σ. 240 σημ. 3, και του A. Rostagni, *Aristotele: Poetica*, Τορίνο 21945, *ad loc.*

56. Για παράδειγμα, η *φρίκη* (53<sup>b</sup>5), η *ἐκπληξις* (54<sup>a</sup>4, 55<sup>a</sup>17, 60<sup>b</sup>25), η *φιλανθρωπία* (52<sup>b</sup>38, 53<sup>a</sup>2, 56<sup>a</sup>21). Στο 52<sup>b</sup>38 (οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔστιν) ο αριθμός των συναισθημάτων της τραγωδίας αυξάνεται από τον ίδιο τον Αριστοτέλη με ένα συναφές προς τον έλεον. Βεβαίως δεν μπορεί να εννοούνται όλα τα αρνητικά συναισθήματα, γιατί ορισμένα δεν συνάδουν καθόλου προς τον χαρακτήρα της τραγωδίας. Ο S. Leighton, «Aristotle's Exclusion of Anger from the Experience of Tragedy», *Ancient Philosophy* 23 (2003) 361-81, έδειξε, για παράδειγμα, πολύ πειστικά ότι η οργή λειτουργεί αντίθετα προς τη συμπόνια και τον φόβο, μετατρέποντας τους θεατές σε συμμετέχοντες, ενώ επιπλέον δεν επιτρέπει να δοθεί η απαραίτητη προσοχή στην πλοκή.

57. Για τη χρήση του *ὁ τοιούτος* στο παρόν χωρίο σε σχέση με την χρήση στον Αριστοτέλη βλ. J. I. Beare, *Hermathena* 18 (1914-1919) 116-135· Otte, ό.π. (σημ. 46), σσ. 22-47· C. W. van Boekel, *Katharsis. Een filologische reconstructie van de psychologie van Aristoteles omtrent het gevoelsleven*, (διδ. διατρ. Nijmegen) Utrecht 1957, σ. 144 κ.ε. (με περαιτέρω βιβλιογραφία στη σημ. 164). Ο Otte παρατηρεί ότι η αντωνυμία αναφέρεται σπανιότατα («höchst selten») σε κάτι που προηγήθηκε αμέσως προηγούμενως (σ. 46). Δεν θεωρώ ωστόσο ότι το επιχείρημα έχει τη βαρύτητα που του αποδίδει ο Otte. Ο Boekel (147) διατυπώνει το συμπέρασμα: «In deze passage echter bedoelt Aristoteles met *τοιούτος* het kwalitatief-identieke, maar met een zekere nadruk op de identiteit».

αλλά εννοεί και συναισθήματα συναφή προς τα δύο αναφερθέντα, τα οποία ωστόσο μόνο αρνητικά μπορούμε να προσδιορίσουμε (μέχρις ενός βαθμού). Μια πιθανή εξήγηση για τη διαφοροποίηση στη διατύπωση είναι αυτή που δίνει ο Σηφάκης: «On the one hand, we have incidents embodied in the plot, on the other hand, we have emotions aroused by them. The quality both categories share, and to which the pronoun *toioutōn* points, is that they are pitiable and fearful».<sup>58</sup>

(iii) Η χρήση της μετοχής *περαίνουσα* θέτει δύο ερωτήματα. Πρώτον, γιατί ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί μια περίφραση και δεν γράφει απλώς *καθαίρουσα*; Η απάντηση θα μπορούσε να είναι, κατά τη γνώμη μου, απλή: ίσως για να μπορέσει να χρησιμοποιήσει το αφηρημένο ουσιαστικό *κάθαρσις*, που διατηρεί περισσότερο τον χαρακτήρα του τεχνικού όρου. Οποιαδήποτε ωστόσο απάντηση κι αν δώσει κανείς θα είναι υποθετική. Το δεύτερο ερώτημα είναι αν το *περαίνουσα* υποδηλώνει μια διαδικασία ή δηλώνει απλώς το αποτέλεσμα.<sup>59</sup> Το ίδιο το ρήμα νομίζω ότι δεν σημαίνει «φέρω εις πέρας», «ολοκληρώνω», αλλά απλώς «επιτυγχάνω».<sup>60</sup> Δεν δηλώνει συνεπώς καθεαυτό μια διαδικασία. Αλλά το συμπέρασμα το οποίο ερείδεται μόνον στη σημασία του ρηματικού τύπου είναι λανθασμένο. Η συγκεκριμένη έννοια υποδηλώνεται σαφέστατα στην φράση που προηγείται: *δι' ἑλέου καὶ φόβου*. Με τη φράση αυτή δηλώνονται τα στοιχεία μιας εξελικτικής πορείας που οδηγεί στην κάθαρση, τα οποία αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της πλοκής. Στην όλη φράση υπονοείται συνεπώς μια διαδικασία.

(iv) Εφόσον ισχύουν όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως η γενική *παθημάτων* μπορεί να είναι αντικειμενική (ο έλεος και ο φόβος καθαίρουν τα παθήματα) ή αφαιρετική (ο έλεος και ο φόβος καθαίρουν από τα παθήματα).<sup>61</sup> Η αρχαία ιατρική διέκρινε ωστόσο ανάμεσα στην *κένωσιν*

58. Sifakis, ό.π. (σημ. 24), σ. 94.

59. Υπέρ της πρώτης άποψης με αξιοπρόσεκτα επιχειρήματα ο S. Halliwell, «La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction», *Les Études philosophiques* 4 (2003) 514-515.

60. Πρβ. Ποιητ. 49<sup>b</sup>31 *τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους*, 59<sup>b</sup>27 *πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα*, Πλάτ. Γοργ. 450c9 *τὸ τῆς τέχνης περαίνοντο ἂν καὶ διὰ σιγῆς*, d5 *ἕτεροι δὲ γέ εἰσι τῶν τεχνῶν αἱ διὰ λόγου πᾶν περαίνουσι*, Πολιτ. 392d6 *Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγῆται ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν*;

61. Ας σημειωθεί ότι η γενική αφαιρετική όχι μόνο είναι γλωσσικά εξίσου πιθανή με τις δύο άλλες δυνατότητες, αλλά επανέρχεται συχνά όταν συντάσσεται με το ουσιαστικό *κάθαρσις*. Πρβ., για παράδειγμα, Πλάτ. Φαίδ. 69<sup>b</sup>8 *τὸ δ' ἀληθὲς τῷ ὄντι ἢ [sc. ἢ φρόνησις] κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων [sc. ἡδονῶν καὶ φόβων καὶ τῶν ἄλλων πάντων τῶν τοιούτων]*, Αριστ. Π. ζ. γεν. 738<sup>a</sup>28 *γιγνομένης καθάρσεως τῶν περιττωμάτων ἃ τοῦ νοσεῖν αἷτια τοῖς σώμασιν*, βλ. και Kühner – Gerth, *Griech. Gramm.* I 401.



(την πλήρη απομάκρυνση μιας ουσίας του οργανισμού) και στην κάθαρσιν (την αποβολή του υπερβολικού ή βλαβερού μέρους μιας ουσίας). Την προϋπάρχουσα αυτή διάκριση ακολουθεί και ο Αριστοτέλης, σε όποιες περιπτώσεις χρησιμοποιεί τον όρο *κάθαρσις* στην ιατρική του σημασία. Ενώ λοιπόν *κάθαρσις* τινος σημαίνει κατ' αρχήν απομάκρυνση μιας ουσίας, μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως κάθαρση μιας ουσίας ή του σώματος, όταν κατά τη διαδικασία αυτή η συγκεκριμένη ουσία δεν αποβάλλεται πλήρως.<sup>62</sup> Εννοείται βεβαίως ότι εδώ πρόκειται για την τελευταία αυτή περίπτωση, αφού τα συναισθήματα προφανώς δεν αποβάλλονται πλήρως.

Καμιά ερμηνεία της καθάρσεως δεν μπορεί όμως να είναι έγκυρη, εάν δεν λαμβάνει υπόψη της το χωρίο των *Πολιτικών* VIII 7.1341<sup>b</sup>38-1342<sup>a</sup> 15, στο οποίο υπάρχει αναφορά στην κάθαρση.<sup>63</sup> Υπενθυμίζω ότι στο περίφημο αυτό χωρίο ο Αριστοτέλης δηλώνει ότι την έννοια της καθάρσεως θα τη δευκρινίσει *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς [ενν. λόγους]*<sup>64</sup> και αναφέρει, μιλώντας για τις μελωδίες (τις οποίες διακρίνει «σε αυτές που αποδίδουν το ήθος», «σε αυτές που παρακινούν σε πράξη» και «σε αυτές που προκαλούν έκσταση») και την καθαριστική δύναμη της μουσικής, ότι τα πάθη, όπως ο έλεος, ο φόβος και ο ενθουσιασμός, που συνταράσσουν ορισμένες ψυχές, υπάρχουν σε όλες, διαφέρουν απλώς ως προς την ένταση (ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός). Ορισμένοι από όσους έχουν καταληφθεῖ από ενθουσιασμό «θεραπεύονται» και «καθαίρονται» μέσω ιερών μελωδιών. Αυτό συμβαίνει και με όσους «κλίνουν προς τον ἔλεον και το φόβον» και γενικά με τους συναισθηματικούς ανθρώπους, με αποτέλεσμα να «προκαλείται σε όλους γενικά κάποια κάθαρση και να ανακουφίζονται με ηδονή» (καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινὰ κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).<sup>65</sup>

62. Βλ. H. Siebeck, «Zur Katharsisfrage», *Jahrbücher f. class. Philologie* 125 (1882) 229-231, ο οποίος παραθέτει και τα σχετικά χωρία από τον Αριστοτέλη.

63. Αντιθέτως, δεν θεωρώ σκόπιμη την αναφορά στα σχετικά με την κάθαρση χωρία του Ιάμβλιχου και του Πρόκλου (παρατίθενται όλα μαζί στο fr. V του Kassel). Το ίδιο ισχύει και για τον *P.Herc.* 1581 (βλ. M. L. Nardelli, *Cronache Ercolanesi* 8 (1978) 96-103).

64. Με τη φράση δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς το ενδεχόμενο να εννοείται ο διάλογος *Περὶ ποιητῶν* (J. Vahlen, *Gesammelte philologische Schriften*, I, Λιψία 1911, σσ. 230-234) ή ένα μεταγενέστερο τμήμα των *Πολιτικών* (C. Lord, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca/Λονδίνο 1982, σσ. 148-50), αλλά πιο πιθανό φαίνεται να εννοείται η πραγμάτευση σε σχέση με την τραγωδία (πρβ. την αναφορά του ἔλεος και του φόβου) στο έργο *Περὶ ποιητικῆς* (για τον τρόπο παραπομπής πρβ. *Ρητ.* 1372<sup>a</sup>2, 1404<sup>a</sup>39, 1419<sup>b</sup>6). Ο μέλλον ἐροῦμεν επιτρέπει την πιθανότητα η πρόθεση να μην υλοποιήθηκε.

65. Για τη σημασία του πᾶσι εδώ βλ. M. Heath, «Aristotle and the Pleasures of Tragedy», στο: Ø. Andersen – J. Haarberg (επιμ.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, Λονδίνο

Σύμφωνα με το παραπάνω χωρίο οι ψυχές που βρίσκονται σε κατάσταση παθολογικού ενθουσιασμού ηρεμούν (κατά τρόπο «ομοιοπαθητικό») μέσω εκστατικών μελωδιών «ως εάν να είχαν υποβληθεί σε ιατρική θεραπεία και πιο συγκεκριμένα σε κάθαρση».<sup>66</sup> Στο χωρίο αυτό είναι προφανές ότι ο όρος *κάθαρσις* παραπέμπει σε ιατρικά συμφραζόμενα, όπως φαίνεται τόσο από τη συμπαράθεση των λέξεων *ιατρείας* και *καθάρσεως* όσο και από τη χρήση πολλών ιατρικών όρων.<sup>67</sup> Αλλά είναι επίσης αξιοπρόσεκτο ότι ο Αριστοτέλης διακρίνει παθολογικές περιπτώσεις ψυχικών παθών από φυσιολογικές (αν και διευκρινίζεται ότι δεν είναι τα πάθη καθαυτά αλλά ο βαθμός που διαφοροποιείται): στις παθολογικές περιπτώσεις (ενθουσιασμός, υπερβολικός έλεος, φόβος και γενικά υπερβολικά συναισθήματα) η μουσική απαλλάσσει την ψυχή από τη νόσο, όπως θα έκανε η ιατρική για μια νόσο του σώματος, ενώ στις περιπτώσεις ανθρώπων με φυσιολογικά ψυχικά πάθη (δηλαδή «σε όλους») η συγκεκριμένη μουσική προκαλεί «κάποιου είδους» κάθαρση και «ανακούφιση που συνοδεύεται από ηδονή». Η δήλωση ότι θα διευκρινίσει *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* πώς αντιλαμβάνεται ο ίδιος (ας προσεχτεί το πρώτο πρόσωπο: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν) την έννοια (όχι την ίδια τη λειτουργία!) της κάθαρσης δείχνει μάλλον ότι ο όρος είτε δεν χρησιμοποιείται με τη γνωστή, ιατρική του σημασία είτε η σημασία αυτή δεν μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή στη μεταφορική της χρήση. Η απόδειξη ότι εδώ πρόκειται για μεταφορά και όχι για πραγματική ιατρική ερμηνεία βρίσκεται στα ίδια τα λόγια του Αριστοτέλη: *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*.

Είναι λοιπόν προφανές ότι η *κάθαρσις* στα Πολιτικά χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μιας *ιατρικῆς μεταφοράς*. Ισχύει όμως το ίδιο στην *Ποιητική* ή μήπως στον ορισμό της τραγωδίας υπόκειται μια πραγματικά ιατρική ερμηνεία της λειτουργίας της τραγωδίας; Το τελευταίο φαίνεται μάλλον απίθανο για τους εξής λόγους: Πρώτον, θα ήταν παράδοξο να χρησιμοποιείται ο όρος αυτός διαφορετικά από ό,τι στα Πολιτικά, όταν εκεί προϋποτίθεται χωρίς αμφιβολία η ίδια σημασία του όρου και για την

2001, σ. 21 σημ. 14.

66. Το *καὶ* είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση «explikativ», βλ. E. Schütrumpf, *Aristoteles Politik: Buch VII-VIII* [Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung], Βερολίνο 2005, *ad loc.* (σ. 660).

67. Αξιοπρόσεκτοι είναι ιδίως οι όροι: *κίνησις, καθισταμένους, κουφίζεσθαι, καθαρκτικά, χρήσωνται*. Βλ. αναλυτική πραγμάτευση των όρων στον Döring, *ό.π.* (σημ. 45), σσ. 319-332, επίσης Bywater, *ό.π.* (σημ. 12), σ. 155· F. Susemihl – R. D. Hicks, *The Politics of Aristotle. Books I-V*, Λονδίνο 1894, και W. L. Newman, *The Politics of Aristotle*, vol. III, Οξφόρδη 1902, *ad loc.* Ειδικά για το *καθισταμένους* βλ. τις παρατηρήσεις του Schütrumpf, *ό.π.* (σημ. 66), σσ. 659-660.

ποίηση (διαφορετικά η παραπομπή στη συζήτηση ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς θα πρέπει να θεωρηθεῖ παράλογη). Ἐπειτα, εἶναι ἀπίθανο να εισάγει ο Ἀριστοτέλης στον ορισμό ἕναν ιατρικό ὅρο χωρίς καμιά διευκρίνιση ἢ ἔστω παραπομπή σε ἄλλο δικό του ἔργο ἢ τουλάχιστον σε ἄλλο μέρος του ἴδιου ἔργου. Ἀκόμη σημαντικότερο: θα ἦταν ἀσυνεπές για τον Ἀριστοτέλη να δίνει στην υπόλοιπη πραγματεία ἔμφαση στο γνωστικό στοιχείο των συναισθημάτων και στον ορισμό να υιοθετεῖ μια αμιγῶς βιολογική ἀντίληψη για τις ψυχικές διαδικασίες.<sup>68</sup> Ἡ ιατρική ἐρμηνεία θα σήμαινε ὅτι στον ορισμό η περίπλοκη ψυχική λειτουργία του ἀνθρώπου περιορίζεται σε μια μηχανιστική λειτουργία. Για ὅλους τους προηγούμενους λόγους νομίζω ὅτι θα πρέπει να ἀπορρίψουμε την ιατρική ἐρμηνεία της ἔννοιας – ὄχι την ιατρική καταγωγή της λέξης – και να θεωρήσουμε ὅτι ο ὅρος χρησιμοποιεῖται μεταφορικά. Ἀς θυμηθοῦμε ἐπὶ τη ευκαιρία ὅτι ο Ἀριστοτέλης κάνει ευρεία χρήση της ιατρικής ἀναλογίας και ὅτι ἄλλοι ὅροι στη φιλοσοφία του, ὅπως η ἔξις, η διάθεσις, μάλλον και η μεσότης, αποτελοῦν μεταφορές που προέρχονται ἐπίσης ἀπὸ την ιατρική.<sup>69</sup>

Τι ἀκριβῶς ὁμως ἐννοεῖται με τη συγκεκριμένη μεταφορά; Ὅπως συμβαίνει σε παρόμοιες περιπτώσεις, μπορεῖ να ξεκινήσει κανεὶς ἀπὸ την κυριολεκτική χρήση και με βάση αὐτήν να προσπαθήσει να διευκρινίσει τη μεταφορά. Ὡστόσο αὐτό προϋποθέτει ὅτι ὄχι μόνο το περιεχόμενο του ὅρου ἦταν ἀπολύτως σαφές, ἀλλὰ και ὅτι ο Ἀριστοτέλης τον χρησιμοποίησε λαμβάνοντας υπόψη ἀπολύτως την ἀντιστοιχία κυριολεξίας και μεταφοράς. Ὡς προς το τελευταίο αὐτό σημεῖο ο κίνδυνος νομίζω ὅτι υποτιμήθηκε ἀπὸ τους ἐρμηνευτές του Ἀριστοτέλη, γεγονός στο οποίο ἐν

68. Δεν υπεισέρχομαι καθόλου στο ζήτημα εἰάν ο Ἀριστοτέλης γνώριζε και ἀποδεχόταν την ομοιοπαθητική ιατρική ἀντίληψη. Ἡ ἱποκρατική ιατρική στηριζόταν ὡς γνωστόν σε αὐτό που ονομάζεται «ἀλλοπαθητική» ἀντίληψη, πρβ. Ἱπποκρ. Ἐπιδ. I 5, Π. φύσ. ἀνθρ. 9, Π. φρυσών 1, και βλ. J. Jouanna, *Hippocrate*, Παρίσι 1992, σ. 482· ἐπίσης Belfiore, ὁ.π. (σημ. 15), 278 κ.ε. (Για τη σχέση γενικά του Περιπάτου με τον Ἱπποκράτη βλ. Γαλην. Θεραπ. μεθ. σ. 118 Kühn.) Για την ἀπόψη του Ἀριστοτέλη βλ. HN 1104<sup>b</sup>17 (αἱ δὲ ἰατρεῖαι διὰ τῶν ἐναντίων πεφύκασι γίνεσθαι), HE 1220<sup>a</sup>36-7· βλ. Halliwell, ὁ.π. (σημ. 9), σ. 193 σημ. 37· Belfiore, αὐτ., 291 κ.ε. Σημαντικές εἶναι οἱ παρατηρήσεις του C. W. Müller, *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens*, Wiesbaden 1965, σ. 145 σημ. 127, ο οποίος, ἀναφερόμενος στα χωρία που παραθέτει ο Döring, διευκρινίζει γιατί δεν πρόκειται για ομοιοπαθητική και παρατηρεῖ: «denn daß sowohl die Krankheit wie das φάρμακον im Körper irgendeine ταραχή verursachen, ist noch keine "Homöopathie".»

69. Για την ιατρική ἀναλογία ὡς μοντέλο στον Ἀριστοτέλη βλ. W. Jaeger, *JHS* 77 (1957) 54-61· G. E. R. Lloyd, *Phronesis* 13 (1968) 68-83. Για τη σχέση της ἀριστοτελικῆς μεσότητος με την ιατρική βλ. κυρίως F. Wehrli, «Ethik u. Medizin. Zur Vorgeschichte der Mesonlehre», *MH* 8 (1951) 36-62· βλ. ἐπίσης Chr. Rapp, «Katharsis der Emotionen», στο: M. Vöhler – B. Seidensticker (ἐπιμ.), *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles: zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*, Βερολίνο 2007, σ. 152.

μέρει οφείλεται το ερμηνευτικό αδιέξοδο. Επομένως, ίσως είναι σκοπιμότερο να ξεκινήσει κανείς κατ' αρχήν από την ίδια τη μεταφορική χρήση της και, αφού κατανοήσει γενικά τη σημασία της, να δει την ιατρική αντίληψη που υπόκειται, ώστε να κατανοήσει εκ νέου τη μεταφορά με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Προφανώς ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τη λέξη *κάθαρσις* για να εκφράσει την ιδιαίτερη ηδονή που αισθάνεται ο θεατής της (επιτυχημένης) τραγωδίας, όταν με το τέλος του έργου αισθάνεται μια ευχάριστη ανακούφιση (*κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*, όπως αναφέρεται στα *Πολιτικά*) από τα δυσάρεστα συναισθήματα του φόβου και του ελέου. Η κάθαρση αναφέρεται συνεπώς στο παράδοξο της τραγωδίας, σε αυτήν την *mirabilis insania* (Αυγουστίνος, *Εξομολογήσεις* III 2, 2): πώς από λυπηρά συναισθήματα παράγεται απόλαυση. Η απάντηση του Αριστοτέλη δεν μπορεί να είναι φυσικά ότι απαλλάσσεται κανείς ολοσχερώς από τον φόβο, τον έλεο και όλα τα συναφή συναισθήματα. Τα κοινωνικά αυτά συναισθήματα συμβάλλουν στην ηθική συμπεριφορά του ανθρώπου, γι' αυτό και τα θεωρούσε απαραίτητα.<sup>70</sup> Ούτε απαλλάσσονται βέβαια οι θεατές οριστικά από τον υπερβολικό φόβο και τον έλεο που μπορεί να αισθανόταν στην καθημερινή τους ζωή. Δεν υπάρχει καμιά ένδειξη ότι στην αρχαιότητα η τραγωδία είχε διαφορετική επίδραση στους θεατές από ό,τι σήμερα.<sup>71</sup> Ούτε, τέλος, μεταβάλλονται ποιοτικά τα ίδια τα συναισθήματα. Κατά τη διάρκεια της παράστασης και μέχρι το τέλος ο έλεος παραμένει έλεος και ο φόβος παραμένει φόβος. Τι συμβαίνει σε μια παράσταση τραγωδίας; Συγκεκριμένα λυπηρά συναισθήματα προκαλούνται με ιδιαίτερη ένταση (στην οποία συμβάλλουν η αγωνία και το απροσδόκητο), ώσπου στο τέλος τα συναισθήματα αυτά με κάποιον τρόπο εκτονώνονται, προκαλώντας έτσι την ιδιαίτερη απόλαυση της τραγωδίας, η οποία επιπροσθέτως αυξάνεται από τα *ἡδύσματα* (ποιητικός λόγος, σκηνογραφία και, κυρίως, μουσική) αλλά και το γεγονός ότι πρόκειται για μίμηση (δηλαδή μια έμφυτη τάση του ανθρώπου κατά τον Αριστοτέλη). Προκαλείται συνεπώς σκόπιμα μια δυσαρμονία στην ψυχή

70. Πρβ. *HN* II 5.1106<sup>b</sup>16-23· III 9.1115<sup>a</sup>12-14, 10.1115<sup>b</sup>17-20· βλ. επίσης Bernays, ό.π. (σημ. 47), 66-67.

71. Στην πραγματικότητα ειδικά η τραγωδία δεν δημιουργεί, τουλάχιστον με τον τρόπο που φαντάζονται πολλοί, «υγιείς» συναισθηματικά ή ηθικά πολίτες, αλλά μάλλον τους προϋποθέτει. Όπως σωστά επισημαίνει ο E. Olson, «The Poetic Method of Aristotle: Its Powers and Limitations» [1952], στου ίδιου (επιμ.), *Aristotle's Poetics and English Literature. A Collection of Critical Essays*, Σικάγο - Λονδίνο 1966, σ. 130, «it [sc. tragedy] addresses those of normal or better moral vision, much as music is for those of normal or better hearing»: η τραγωδία δεν απευθύνεται σε σαδιστές ή μαζοχιστές, ούτε και σε αυτούς που πάσχουν από υπεραισθησία.

των θεατών από την μεγάλη αύξηση συγκεκριμένων συναισθημάτων· η αποκατάσταση της διαταραχθείσας ισορροπίας των συναισθημάτων, η επαναφορά δηλαδή στη φυσική κατάσταση, είναι αυτή που προκαλεί την απόλαυση. Εδώ θα πρέπει να θυμηθούμε ότι η ηδονή ορίζεται από τον ίδιο τον Αριστοτέλη ως *αποκατάσταση της ψυχής*, ύστερα από μια διαταραχή, στη φυσιολογική της ισορροπία (Ρητ. Ι 11.1369<sup>b</sup>33): *ὑποκείσθω δὴ ἡμῖν εἶναι τὴν ἡδονὴν κίνησιν τινα τῆς ψυχῆς καὶ κατάστασιν ἀθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν*.<sup>72</sup>

Καταλαβαίνει, λοιπόν, κανείς εύκολα γιατί δεν πρόκειται για κυριολεκτική ιατρική ερμηνεία: σε μια παράσταση τραγωδίας δεν υπάρχει ούτε προϋποτίθεται παθολογικό πρόβλημα και συνεπώς δεν θεραπεύεται κανείς. Η τέχνη διαταράσσει προσωρινά και με τεχνητό τρόπο την ψυχική κατάσταση του θεατή. Πρόκειται για ένα *παιχνίδι* με τα συναισθήματα και με την ψυχική ισορροπία των θεατών, το οποίο στηρίζεται στις δυνατότητες επίδρασης στην ψυχή μέσω της μίμησης.<sup>73</sup> Το παιχνίδι αυτό προκαλεί *χαράν ἀβλαβῆ*.<sup>74</sup>

72. Η διαδικασία αυτή μέσω της τέχνης προφανώς έχει ευρύτερη σημασία για τα μέλη μιας κοινωνίας, ιδιαίτερα παραδοσιακής. Βλ. τις πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Th. Twining, *Aristotle's Treatise On Poetry*, II, Λονδίνο 21812, σσ. 17-18. Αλλά για την επίδραση αυτή ο Αριστοτέλης δεν λέει τίποτα.

73. Η σύγκριση με την αντίστοιχη «Ποιητική» του σανσκριτικού δράματος, τη *Nāṭya-sāstra* του Bharata (μάλλον έζησε τον 1ο αι. μ.Χ., αλλά το κείμενο έλαβε την οριστική του μορφή ανάμεσα στο 100 μ.Χ. και το 500 μ.Χ.) είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Σύμφωνα με τη *Nāṭyasāstra* το δράμα είναι «μίμηση καταστάσεων» και «στηρίζεται στα συναισθήματα». Βασικός σκοπός του δράματος – ως τονισθεί ότι η πραγματεία αναφέρεται γενικά στο δράμα – είναι η απόλαυση της *rasa* (κεφ. 6 και 7), που δεν είναι ένα συναισθήμα, αλλά μια διάθεση (*mood*) που προκύπτει από το κυρίαρχο συναισθήμα ενός δράματος (ανάμεσα στα οκτώ βασικά συναισθήματα περιλαμβάνονται ο φόβος και η λύπη). Σχετικά με την έννοια αυτή υπάρχουν πολλές διαφωνίες, αλλά υπάρχει γενική συμφωνία ως προς το ότι η επιδιωκόμενη τελική κατάσταση είναι «harmony and stillness and peace. [...] The spectator will therefore, leave the theatre with a feeling of quite harmony instead of disturbed mind» (D. L. Swann, «Indian and Greek Drama: Two Definitions», *Comparative Drama* 3 (1969) 114). Ας σημειωθεί επίσης μια ενδιαφέρουσα σύμπτωση: *rasa* είναι μια λέξη που χρησιμοποιείται, όπως και η *κάθαρσις*, μεταφορικά και προέρχεται από τον χώρο της ιατρικής, βλ. P. J. Chaudhury, «Catharsis in the Light of Indian Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1956) 219.

74. Είναι σκόπιμο να θυμηθεί κανείς εδώ και την κριτική του Πλάτωνα στη μιμητική ποίηση και ιδίως στην τραγωδία στο 10ο βιβλίο της *Πολιτείας* (605b-606b): οι άνθρωποι αισθάνονται χαρά με θρήνους και οδυρμούς, πράγματα τα οποία στην καθημερινή ζωή προκαλούν ντροπή και προσιδιάζουν στις γυναίκες· απολαμβάνοντας όμως χαρά με ξένα πράγματα, επηρεάζονται και τα δικά μας αισθήματα, «γιατί έχοντας θρέψει και ισχυροποιήσει κανείς το αίσθημα του ελέου με τις ξένες δυστυχίες, είναι δύσκολο να το χαλιναγωγήσει στις δικές του». Ο Αριστοτέλης ωστόσο, πέρα από το ότι προσθέτει στον οίκτο το συναισθήμα του φόβου, τονίζει κυρίως ότι τελικά δεν διαταράσσεται πραγματικά η ψυχή των θεατών.

Ο απλούστερος τρόπος για να ελέγξουμε την ορθότητα της ερμηνείας αυτής είναι να εξετάσουμε αν αυτή συνάδει με το χωρίο των *Πολιτικών* αλλά και με τις γενικότερες αντιλήψεις που συναντούμε στην αρχαιότητα. Στο χωρίο των *Πολιτικών* είδαμε ότι ο Αριστοτέλης αναφέρει πως υπάρχουν ενθουσιαστικές μελωδίες (που προκαλούν δηλαδή έκσταση) και αντίστοιχες αρμονίες. Ο ενθουσιασμός αναφέρεται μαζί με τα άλλα πάθη, για τα οποία γενικά δηλώνεται ότι υπάρχουν σε όλους τους ανθρώπους. Αυτό που διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο είναι μόνον το «περισσότερο ή λιγότερο». Στην περίπτωση του ενθουσιασμού οι ιερές μελωδίες οδηγούν οι ίδιες την ψυχή σε έκσταση και πάλι οι ίδιες επιφέρουν ένα είδος κάθαρσης. Ο παραλληλισμός με την *Ποιητική* είναι πρόδηλος: οι ιερές μελωδίες αντιστοιχούν με την τραγωδία και ο ενθουσιασμός αντιστοιχεί με τη διέγερση που προκαλεί ο έλεος και ο φόβος. Και στις δύο περιπτώσεις το παθολογικό διαφέρει από το φυσιολογικό μόνον ως προς το βαθμό, η τέχνη οδηγεί σε συναισθηματική διέγερση την οποία υφίστανται παθητικά οι δέκτες, ενώ η ισορροπία αποκαθίσταται πάλι μέσω της ίδιας της τέχνης.

Παρόμοια περίπτωση με χρήση της μουσικής απαντά στο έβδομο βιβλίο των *Νόμων* του Πλάτωνα, όπου ο Αθηναίος αναφέρει, ανάμεσα στις συμβουλές που δίνει για την ανατροφή των βρεφών, τη σημασία της κίνησης, την οποία εκτός από τις παραμάνες γνωρίζουν και οι γυναίκες που «έχουν μνηθεί στη θεραπεία που σχετίζεται με τους Κορύβαντες» (*αί περί τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι*). Και συνεχίζει (*Νόμ. VII 790d-e*):

Γιατί όταν καμιά φορά οι μητέρες θέλουν να κοιμήσουν τα μωρά που δεν κοιμούνται εύκολα, δεν το προσπαθούν με την ησυχία, αλλά με την κίνηση, κουνώντας τα συνέχεια στην αγκαλιά τους, και δεν μένουν σιωπηλές, παρά τραγουδούν κάποιο τραγουδάκι και γενικά κατά κάποιον τρόπο τα μαγεύουν όπως με αυλό, ακριβώς όπως συμβαίνει με τη θεραπεία της βακχικής μανίας (*καθάπερ οἱ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις*), κατά την οποία χρησιμοποιείται η κίνηση του χορού μαζί με αυτήν της μουσικής.

Ο Πλάτων δεν χρησιμοποιεί στο παραπάνω χωρίο τον όρο *κάθαρσις*, αλλά επί της ουσίας δεν περιγράφεται κάτι διαφορετικό από αυτό που διαβάζουμε στα *Πολιτικά*.<sup>75</sup> Την ίδια λειτουργία του θρήνου, της μουσικής του αυλού αλλά και του κρασιού περιγράφει επίσης ο Πλούταρχος σε ένα ενδιαφέρον χωρίο των *Συμποσιακών* του (657A):

75. Στα παραπάνω χωρία θα πρέπει να προστεθεί και ο Αριστείδ. Κοϊντίλ. Π. μουσικῆς III 25 Winnington-Ingram.

Γιατί όπως ακριβώς το μοιρολόι και η μουσική του αυλού σε μια κηδεία αρχικά δημιουργούν έντονη συγκίνηση και προκαλούν κλάμα, όσο οδηγούν όμως την ψυχή στον θρήνο, σιγά σιγά απομακρύνουν και εξαφανίζουν το στοιχείο της λύπης, έτσι θα έβλεπες ότι και το κρασί, όταν ανάβει την ανδρική δύναμη και την ψυχή, στη συνέχεια φέρνει ηρεμία και αποκαθιστά τον νου, καθώς προχωρεί η οινοποσία.<sup>76</sup>

Ο Θεόφραστος αναφέρεται σε παρόμοιες περιπτώσεις και έχει υπόψη του τις απόψεις του Δάμωνα και του Πλάτωνα (γιατί όχι και του Αριστοτέλη;), όταν στο απόσπ. 716 (p. 572, 130) FHSG από το έργο του *Περὶ μουσικῆς* γράφει: «μία είναι η φύση της μουσικῆς· είναι η κίνηση της ψυχῆς που συμβαίνει σε σχέση με την απαλλαγή της από τα κακά που οφείλονται στα συναισθήματα (κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινόμενῃ τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν)· εάν αυτή δεν συνέβαινε, δεν θα αποτελούσε τη φύση της μουσικῆς».

Εάν παρατηρήσει κανείς τα παραπάνω χωρία, θα προσέξει ένα κοινό χαρακτηριστικό: σχετίζονται όλα με τη μουσική. Και εάν προσθέσει κανείς και το σημαντικό χωρίο των *Πολιτικών*, οδηγείται μάλλον αβίαστα στην υπόθεση ότι ο Αριστοτέλης μεταφέρει στην τραγωδία κάτι που είχε παρατηρηθεί σε άλλη τέχνη, τη μουσική. Ως γνωστόν, σύμφωνα με τις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων η μουσική όχι μόνο εκφράζει και αντανακλά τις κινήσεις της ψυχῆς, αλλά μπορεί και να δημιουργεί τέτοιες κινήσεις. Η επίδραση αυτή μπορεί να επηρεάζει παθητικά τη διάθεση ή ενεργητικά τη βούληση ενός ανθρώπου, μπορεί όμως επίσης να καθιστά κάποιον χωρίς βούληση, όπως συνέβαινε, για παράδειγμα, στις περιπτώσεις έκστάσεως κατά τη λατρεία του Διονύσου.<sup>77</sup> Ωστόσο η μουσική – κυρίως η μουσική του αυλού σε υψηλή ένταση – χρησιμοποιούνταν επίσης ως ψυχιατρική, ομοιοπαθητική μέθοδος θεραπείας συγκεκριμένων μορφών θρησκευτικής μανίας, όπως ήταν κυρίως ο κορυβαντισμός.<sup>78</sup> Ο Αριστοτέλης θεωρεί βεβαίως ότι τα ψυχικά πάθη, ανάμεσα τους ο φόβος και ο έλεος, «συνδέονται με το σώμα» (*Π. ψυχῆς* 403<sup>a</sup>16, πρβ. 403<sup>b</sup>17).

76. Για τη σχέση της μουσικῆς (η οποία μάλιστα καλείται κάθαρσις) με τον θρήνο βλ. Σ *Ιλ.* 22, 391b *π α ι ὁ ν α*: *ὅτι οὐ μόνον συμποτικὴ καὶ μετ' ὀρχήσεως ἢ πάλαι μουσική, ἀλλὰ καὶ εἰς θρήνους ἐπιτηδεῖα*. b(BCE<sup>3</sup>E<sup>4</sup>)T ἥτις καὶ μέχρι τῶν Πυθαγορ(ε)ίων ἐθαυμάζετο, καλουμένη κάθαρσις.

77. Βλ. ιδίως H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Λυφία 1899, σ. 2 κ.ε.

78. Βλ. E. Rohde, *Psyche*, Τυβίγγη <sup>5/6</sup>1910, II, σ. 48 σημ. 1. Στη συνέχεια του χωρίου από τους *Νόμους* που αναφέρθηκε παραπάνω ο Πλάτων δίνει μια εξήγηση για τη λειτουργία αυτή της μουσικῆς: «όταν αντιμετωπίζει κανείς με ένα ταρακούνημα (σεισμόν) τέτοιες καταστάσεις [όπως η αϋπνία των παιδιών και ο κορυβαντισμός], η εξωτερική κίνηση διώχνει την εσωτερική ανησυχία, που εκδηλώνεται με φόβο και μανία, και η επικράτηση αυτή φέρνει την ηρεμία στην ψυχή και σταματά την ταραχή της ψυχῆς από τους δυνατούς χτύπους της καρδιάς» (791a).

Αλλά προφανώς δεν ταυτίζει τη θεραπεία της ψυχής με αυτήν του σώματος και πάντως, ενώ η *κάθαρσις* γενικά προέρχεται αδιαμφισβήτητα από την ιατρική, η αντίληψη για την *κάθαρση* της ψυχής και η εφαρμογή της στην τραγωδία φαίνεται να συνδέονται με τη μουσική και ενδεχομένως να απηχούν απόψεις των Πυθαγορείων.<sup>79</sup>

Ένα ερώτημα, τέλος, που δεν νομίζω ότι είναι άσχετο με την ερμηνεία της έννοιας της *καθάρσεως* είναι αν αυτή ταυτίζεται με την *οἰκείαν ἡδονήν* της τραγωδίας που αναφέρεται αλλού στην *Ποιητική* (13.53<sup>a</sup>36, 14.53<sup>b</sup>11, 23.59<sup>a</sup>20, 26.62<sup>b</sup>13). Ας διευκρινίσουμε κατ' αρχήν την τελευταία λίγο περισσότερο. Την έννοια της ηδονής την ορίζει ο Αριστοτέλης, όπως είδαμε παραπάνω, στη *Ρητορική* (I 11.1369<sup>b</sup>33): πρόκειται για μια συγκεκριμένη κίνηση της ψυχής, μια έντονη και αντιληπτή αποκατάσταση της ψυχής, ύστερα από μια διαταραχή, στη φυσιολογική της ισορροπία. Εδώ υπόκειται προφανώς η (αλλοπαθητική) αντίληψη της αποκατάστασης της εσωτερικής ισορροπίας του σώματος, την οποία συμμεριζόταν και ο Πλάτων (*Φίλ.* 32a-b, *Τίμ.* 64d). Αλλά στη σχετική συζήτηση περί ηδονής στα *Ηθικά Νικομάχεια* (X 1-5) ο Αριστοτέλης διατυπώνει μια κάπως διαφορετική άποψη: η ηδονή δεν είναι διαδικασία που οδηγεί σε κάτι που αισθανόμαστε ως ευχάριστο, αλλά δραστηριότητα ή, μάλλον, ολοκλήρωση μιας δραστηριότητας (δηλαδή συντελεσμένη πραγματικότητα) και αυτοτελής σκοπός (*ἐνέργεια καὶ τέλος*, VII 12.1153<sup>a</sup>10). Αυτό σημαίνει με απλά λόγια ότι η απόλαυση δεν είναι κατά βάση σωματικό αλλά ψυχικό φαινόμενο (I 8.1099<sup>a</sup>8 *τὸ μὲν γὰρ ἡδεσθαι τῶν ψυχικῶν*), δεν προϋποθέτει την «πλήρωση» κάποιας φυσικής ἐλλείψεως, όπως στην περίπτωση του φαγητού (X 3.1173<sup>b</sup>9-19), και δεν βρίσκεται έξω από τη δραστηριότητα, αλλά συνδέεται άρρηκτα με αυτήν την ίδια (συναρτάται δηλαδή με το είδος της και την ποιότητά της) και την «τελειοποιεί» («όπως η ομορφιά στην ακμή της νιότης» 1174<sup>b</sup>31).<sup>80</sup> Από αυτή την αντίληψη για διαφορετικές δραστηριότητες που «ολοκληρώνονται» από την ηδονή πηγάζει και η έννοια της *οἰκείας ἡδονῆς*. Στην περίπτωση της τραγωδίας δεν μπορεί παρά να δηλώνει την ιδιαίτερη, την ξεχωριστή ευχαρίστηση που πηγάζει και χαρακτηρίζει μια επιτυχημένη τραγωδία *qua* τραγωδία και όχι μόνον ως μίμημα ή ως

79. Πρβ. Αριστόξενος fr. 26 Wehrli: *ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς*. Η συσχέτιση της *καθάρσεως* με τους Πυθαγορείους έχει γίνει και από τον E. Howald, «Eine vorplatonische Kunsttheorie», *Hermes* 54 (1919) 203 (με τη γενικότερη ερμηνεία του οποίου ωστόσο διαφωνώ).

80. Για την αριστοτελική αντίληψη περί ηδονής βλ., μεταξύ άλλων, W. F. R. Hardie, *Aristotle's Ethical Theory*, Οξφόρδη <sup>2</sup>1980, σσ. 294-316, και J. C. B. Gosling – C. C. W. Taylor, *The Greeks on Pleasure*, Οξφόρδη 1982, ιδιαίτερα κεφ. 13 και 16.



σύνολο συστατικών (λόγος, μουσική, ὄψις κτλ.).<sup>81</sup>

Ὅτι στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης προϋποθέτει – και αυτό δεν έχει προσεχτεί, αν και έχει ενδιαφέρον ίσως για τη σχετική χρονολόγηση του έργου – την αντίληψη των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* και όχι της *Ρητορικής* πρέπει να θεωρείται απολύτως βέβαιο. Πρώτον, γιατί η έννοια της «οικείας ἡδονῆς» δεν απαντά σε άλλο έργο. Έπειτα, γιατί μόνον έτσι μπορούν να κατανοηθούν πλήρως όλα τα σχετικά χωρία της *Ποιητικής*.<sup>82</sup> Ταυτίζεται όμως όντως η «οικεία ἡδονή» της τραγωδίας με την κάθαρση; Όταν αναφέρεται στην «οικεία ἡδονή» στο 14.53<sup>b</sup>10 ο Αριστοτέλης γράφει: οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. Οι φράσεις διὰ μιμήσεως και, κυρίως, τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον δείχνουν ότι η ἡδονή της τραγωδίας δεν παράγεται μόνον όταν επέρχεται η κάθαρση, αλλά εκτείνεται καθ' ὅλο το διάστημα του δραματικού έργου στον βαθμό που δημιουργούνται τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου.<sup>83</sup> Αυτό μπορούμε να το εννοήσουμε πολύ εύκολα από τις δικές μας παρόμοιες εμπειρίες: όταν βλέπουμε, για παράδειγμα, μια αστυνομική ταινία του Hitchcock η απόλαυση δεν περιορίζεται ούτε στο τέλος ούτε σε κάποιες στιγμές, αλλά παράγεται από το σύνολο της ταινίας (στον βαθμό που δημιουργείται suspense). Η αποκάλυψη του δολοφόνου αποτελεί οπωσδήποτε μια κορύφωση, που μας ανακουφίζει από την ένταση και την αγωνία. Αλλά δεν θα λέγαμε ποτέ ότι η «χαρκτηριστική απόλαυση» μιας αστυνομικής ταινίας περιορίζεται μόνον στη στιγμή αυτή.

Τι είναι τότε αυτό που περιγράφεται στο τελευταίο τμήμα (δι' ἐλέου ... κάθαρσιν) του ορισμού; Κατά τον Αριστοτέλη το τέλος της τραγωδίας αλλά και γενικότερα της τέχνης είναι αναμφίβολα η ἡδονή (βλ. 26.62<sup>a</sup>15 κ.ε.). Η ἡδονή ωστόσο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δεν είναι ένα έργο, αλλά ολοκλήρωση μιας ενέργειας, «όπως η ομορφιά στην ακμή της νιότης». Η τέχνη δημιουργεί μια συγκεκριμένη κατάσταση στον

81. Η *οἰκεία ἡδονή* της τραγωδίας ταυτίζεται κατ' ουσίαν (αν και όχι ως προς την ένταση) με αυτήν του έπους, πρβ. 26.62<sup>b</sup>13 (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς [sc. την τραγωδίαν και την ἐποποιίαν] ἀλλὰ τὴν εἰρημένην) και βλ. M. Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, Λονδίνο 1987, σ. 9 κ.ε.· Δ. Ιακώβ *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα 2004, σσ. 48-49.

82. Πρβ. κυρίως 59<sup>a</sup>18 αναφορικά προς το έπος: δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς ... ἔν' ὥσπερ ζῶν ἐν ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν.

83. Ο Halliwell, ό.π. (σημ. 59), 511, παρατηρεῖ ορθά ότι η αριστοτελική έννοια της *οἰκείας ἡδονῆς* «est sûrement beaucoup plus fondamentale et s'applique à beaucoup plus de cas que celui de la catharsis».

δέκτη, μέσα στην οποία είναι δυνατή η ενεργοποίηση της απόλαυσης (HN 1153<sup>a</sup>24 οὐδὲ γὰρ ἄλλης ἐνεργείας οὐδεμιᾶς τέχνη ἐστίν, ἀλλὰ τῆς δυνάμεως). Αν διαβαστεί υπ' αυτό το πρίσμα η τελευταία φράση του ορισμού της τραγωδίας, τότε καταλαβαίνει κανείς αυτό που αναφέρθηκε ήδη, ότι δηλαδή ο έλεος και ο φόβος δεν είναι καθόλου υποδεέστερα της καθάρσεως: δεν αποτελούν απλώς μέσα για έναν σκοπό, αλλά εξίσου σημαντικά μέρη μιας διαδικασίας. Αλλά ο σκοπός αυτός της τραγωδίας δεν μπορεί βεβαίως να επιτευχθεί χωρίς τον δέκτη.<sup>84</sup> Για τον λόγο αυτόν ο Αριστοτέλης περιγράφει την τραγωδία χωρίς να προϋποθέτει το τελικό αποτέλεσμα: περιγράφει όχι την οικεία ηδονή της τραγωδίας, που προϋποθέτει την ικανότητα συμμετοχής του δέκτη – κάτι που ο Αριστοτέλης δεν θεωρεί καν αυτονόητο για όλους τους δέκτες – αλλά τη δύναμιν της.<sup>85</sup> Είναι βεβαίως προφανές ότι και η δύναμις συνδέεται, όπως και η ηδονή, σε τελική ανάλυση με το τέλος, περιγράφουν ωστόσο τα πράγματα από διαφορετική οπτική γωνία.<sup>86</sup>

Αφού θίξαμε και το ζήτημα της καθάρσεως, ας δούμε εκ νέου και στο σύνολό του τον ορισμό της τραγωδίας και ας προσπαθήσουμε να τον μεταφράσουμε:

Είναι, λοιπόν, η τραγωδία αναπαράσταση πράξεως που είναι σπουδαία, πλήρης και διαθέτει μέγεθος, και η οποία με λόγο τερπνό, που τα είδη του χρησιμοποιούνται κατά τρόπο διακριτό στα διαφορετικά μέρη της, και με τη σκηνική δράση των προσώπων και όχι με αφήγηση πετυχαίνει δια του οίκτου και του φόβου την κάθαρση των συναισθημάτων αυτού του είδους.

Πώς καταλήγει όμως ο Αριστοτέλης στον συγκεκριμένο ορισμό; Πριν απαντήσουμε στο συγκεκριμένο ερώτημα, προέχει να κατανοήσουμε τι σημαίνει γενικά «ορισμός» για τον Αριστοτέλη. Όπως προκύπτει λοιπόν από τις σχετικές αναφορές στα *Αναλυτικά ύστερα*, στα *Μετά τα φυσικά* και στα *Τοπικά*, ο ο ρ ι σ μ ό ς – και δεν εννοείται βέβαια εδώ ο ορισμός της χρήσης μια λέξης – «δηλώνει τι είναι ένα πράγμα».<sup>87</sup> Πιο συγκεκριμένα ο «πραγματικός» ορισμός: (α) αναφέρεται μόνον ή πρωτίστως στην άυλη και αμετάβλητη ουσία, στο τί ἦν εἶναι, ενός πράγματος (πρβ. *Ποιητ.* 6.49<sup>b</sup>23: τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας), (β) προσδιορίζει τις

84. Βλ. την αξιοπρόσεκτη ανάλυση του H. Baumgart, *Aristoteles, Lessing und Goethe*, Λιψία 1877, ιδ. σ. 66 κ.ε.

85. Για την παραγωγή και την αποτελεσματικότητα/επίδραση ως τους δύο ακρογωνιαίους λίθους της *Ποιητικής* βλ. Ιακώβ, ό.π. (σημ. 81), σσ. 55-71.

86. Για τη σημασία που έχει η δύναμις όσον αφορά τον ορισμό ενός πράγματος πρβ. *Πολιτ.* I 2.1253<sup>a</sup>23.

87. Αν. ύστ. II 3.91<sup>a</sup>1, 10.93<sup>b</sup>29.

ιδιότητες του και ό,τι του αποδίδεται ως κατηγορούμενο, (γ) εκφράζει την αιτία της ύπαρξής του πράγματος (λόγος τοῦ τί ἐστὶ), και (δ) έχει καθολικό χαρακτήρα.<sup>88</sup> Ο ορισμός οφείλει συνεπώς να προσδιορίζει τη βαθύτερη ουσία και συγχρόνως τον λόγο ύπαρξης του οριζόμενου πράγματος. Βεβαίως η ουσία ενός πράγματος δεν είναι όλο το πράγμα, αλλά ό,τι δεν μπορεί να μην είναι το πράγμα.

Ύστερα από τις παραπάνω διευκρινίσεις ας δούμε από πιο κοντά με ποιο τρόπο ο Αριστοτέλης οδηγείται συλλογιστικά στον ορισμό της τραγωδίας. (Ότι ο ορισμός συνάγεται λογικά από τα προηγούμενα δηλώνεται με σαφήνεια στο 49<sup>b</sup>22: *περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαμβάνοντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας*). Όλα τα κεφάλαια μέχρι το 6ο αποτελούν συστηματική προσέγγιση της ουσίας της τραγωδίας μέσα από αλληπάλληλες *διαίρεσεις*.<sup>89</sup> Η μέθοδος της διαίρεσews αποτελεί, ως γνωστόν, ένα από τα βασικά εργαλεία της πλατωνικής διαλεκτικής, όπως αυτή παρουσιάζεται στους όψιμους διαλόγους (*Σοφιστής*, *Πολιτικός*, *Φίληβος*). Ο ορισμός νοείται ως λογική διαδικασία κατάρτισης ενός συνόλου οντοτήτων (γένος, genus) σε δύο, κατά κανόνα, ομάδες (εἶδη, species) βάσει ενός κριτηρίου (διαφορά, differentia). Τα χαρακτηριστικά που προκύπτουν από την ταξινομική αυτή διαδικασία αποτελούν τα στοιχεία του ορισμού της έννοιας που θέλουμε να ορίσουμε.

Εάν διαβάσει κανείς προσεκτικά τα πρώτα πέντε κεφάλαια της *Ποιητικής* θα διακρίνει τη λογική πορεία που οδηγεί *per genus et differentiam* στον ορισμό. Στο κεφ. 1 (47<sup>a</sup>13-16) αναφέρεται σειρά τέχνες (έπος, τραγωδία, κωμωδία, διθύραμβος, η τέχνη του αυλού και της κιθάρας), που, όπως δηλώνεται αξιωματικά, αποτελούν μιμήσεις. Προφανώς δεν

88. Για το (α): ΜτΦ Ζ 5.1031<sup>a</sup>12: *ἐστὶν ὁ ὁρισμὸς ὁ τοῦ τί ἦν εἶναι λόγος*. Για το (β): *Αν. ὕστ. Β 4.91<sup>a</sup>15*. Για το (γ): *Αν. ὕστ. Β 10.93<sup>b</sup>38*. Για το (δ): *Αν. ὕστ. Β 13.97<sup>b</sup>26*: *αἰεὶ δ' ἐστὶ πᾶς ὁρος καθόλου*. Ας σημειωθεί ἐπὶ τη ευκαιρία ὅτι ο Αριστοτέλης στα *Τοπικά* VI 4.141<sup>a</sup>27 κ.ε. (όπως και στα ΜτΦ I 9.992<sup>b</sup>31) θεωρεῖ α π α ρ α ἱ τ η η προϋπόθεση για ἕναν ορισμό να στηρίζεται, ὅπως ακριβώς και μια λογική ἀπόδειξη (*καθάπερ ἐν τοῖς ἀποδείξεσι*), σε ἡ δ η γ ν ω σ τ ᾶ πράγματα (*γνωρίζομεν δ' οὐκ ἐκ τῶν τυχόντων ἀλλ' ἐκ τῶν προτέρων καὶ γνωριμωτέρων*). Από την ἀποψη αὐτή βέβαια η ἀναφορά της καθάρσεως στον ορισμό της τραγωδίας δεν μπορεί να δικαιολογηθεῖ παρὰ μόνον ἐάν εἶχε προηγηθεῖ (προφορική) ἐπεξήγηση του ὅρου στους ἀκροατές του κεμένου.

89. Την ἐπισήμανση εἶχε κάνει ἤδη ο Bywater, ὁ.π. (σημ. 12), *ad* 49b24 και ο F. Solmsen, «The Origins and Methods of Aristotle's *Poetics*», *CQ* 29 (1935) 196-197, βλ. ὁμως κυρίως M. P. Battin, «Aristotle's Definition of Tragedy in the *Poetics*: Part I», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974) 155-170. Βλ. ἐπίσης A. von Fragstein, *Die Diairesis bei Aristoteles*, Amsterdam 1967 (ιδιαίτερα σ. 13-77 για το κεφ. 20 της *Ποιητικής*). W. Kullmann, *Wissenschaft und Methode*, Βερολίνο - Νέα Υόρκη 1974, 342 κ.ε., ο οποίος ἐπισημαίνει ὅτι στον Αριστοτέλη η *διαίρεσις* ἔχει χάσει τη μεταφυσική της σημασία και ἔχει μόνον «Ordnungsfunktion».

πρόκειται για το σύνολο των μιμήσεων, αλλά για μια υποκατηγορία, η οποία διακρίνεται με βάση το – άρρητο αλλά συναγόμενο από τον ορισμό της τραγωδίας – κριτήριο της μιμήσεως πράξεων. Με τον τρόπο αυτόν προσδιορίζεται η γενική έννοια της ποιήσεως ως δημιουργίας. Στη συνέχεια η υποκατηγορία αυτή διακρίνεται σε δύο άλλες με βάση το κριτήριο της χρήσης ή μη ρυθμού, λόγου και αρμονίας. Εδώ πρόκειται για την ποίηση υπό τη στενότερη έννοια. Η τραγωδία προφανώς εμπίπτει στο είδος που χρησιμοποιεί τα μέσα αυτά. Η επόμενη διχοτόμηση αφορά τη διάκριση ανάμεσα στις τέχνες που χρησιμοποιούν και τα τρία μέσα ή μόνον ορισμένα από αυτά. Σε αντίθεση με τον μίμο, την αυλητική, την κιθαριστική και τον χορό η τραγωδία χρησιμοποιεί και τα τρία μέσα. Σύμφωνα με την αριστοτελική αντίληψη ότι οι διαιρέσεις θα πρέπει να είναι αλληπάλληλες και φυσικές, ακολουθεί μια άλλη διάκριση: τα μέσα αυτά χρησιμοποιούνται σε ορισμένες τέχνες, όπως σε αυτήν του διθυράμβου και του νόμου, όλα μαζί, σε άλλες όμως τέχνες – και σ' αυτές ανήκει και η τραγωδία – διαφορετικά στα επιμέρους δομικά τους στοιχεία. Η επόμενη διαίρεσις αφορά το αντικείμενο: σε αντίθεση με την κωμωδία, η οποία μιμείται κοινούς (φαύλους) ανθρώπους, η τραγωδία μιμείται επιφανείς (σπουδαίους). Επιφανείς μιμείται ωστόσο και το έπος. Η διαφοροποίηση γίνεται τώρα με μια διαίρεσιν που αφορά τον τρόπο της μίμησης: σε αντίθεση με το έπος, το οποίο χρησιμοποιεί και την αφήγηση, η τραγωδία στηρίζεται αποκλειστικά στον δραματικό τρόπο (ο οποίος, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, εννοείται κατά ενιαίο τρόπο: αφορά τόσο το δραματικό κείμενο όσο και την εκτέλεσή του). Ύστερα από τις αλληπάλληλες αυτές διαιρέσεις τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας προκύπτουν αβίαστα, όπως φαίνεται και από τον πίνακα που ακολουθεί. Στα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της τραγωδία έχει επιπλέον περιληφθεί το μέγεθος και, ως συνέπειά του, η πληρότητα της πλοκής, στοιχεία συναρτώμενα μεταξύ τους (αν και δεν επικαλύπτονται).<sup>90</sup>

90. Πρβ. 7.50<sup>b</sup>25: ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος.

ΔΙΑΙΡΕΣΕΙΣ		Ορισμός της τραγωδίας	
<i>differentia</i>	μιμήσεις	ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως	
[άρρητη] (1.47 <sup>a</sup> 13-6 <sup>b</sup> 24)	⟨πράξεως⟩	⟨όχι πράξεως⟩	
ποίησι γενικά			
μέσον (a) (1.47 <sup>a</sup> 21-23)	ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις	χρώμασι, σχήμασι, διὰ φωνῆς (ζωγραφική, γλυπτική, φωνητική μίμηση)	ἡδυσμένῳ λόγῳ
κυρίως ποίηση			
μέσον (b) (1.47 <sup>b</sup> 24-27)	ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ: χωρὶς (Μίμοι Σώφρωνος, Σωκρατικοὶ διάλογοι, αυλητική, κιθαριστική, όρχηση)	ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ: μεμιγμένοις / πᾶσι χρώμεναι	
διθύραμβος, νόμος, τραγωδία, κωμωδία, ⟨ἔπος⟩			
μέσον (c) (1.47 <sup>b</sup> 27-28)	ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ: κατὰ μέρος πᾶσι	ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ: ἅμα πᾶσι (διθύραμβος, νόμος)	χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις
τραγωδία, κωμωδία ⟨ἔπος⟩			
αντικείμενο (2.48 <sup>a</sup> 16-18)	σπουδαίους	φαύλους (κωμωδία)	σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης
τραγωδία, ⟨ἔπος⟩			
τρόπος (3.48 <sup>a</sup> 19-24)	δραματικός τρόπος	μεικτός τρόπος (ἔπος)	δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας
τραγωδία			
			δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Η αναφορά στα συναισθήματα και στην κάθαρσιν στο τέλος του ορισμού πρέπει να επισημανθεί ιδιαιτέρως. Με την αναφορά αυτή δηλώνεται προφανώς η λειτουργία (δύναμις) της τραγωδίας, η οποία αποτελεί εν προκειμένω το τέλος της τραγωδίας. Ωστόσο ο Αριστοτέλης δεν συνάγει συλλογιστικά το τελικό αίτιο, γιατί το τέλος δεν είναι αποτέλεσμα, αλλά «πρώτη αρχή» μιας πράξης, και οι «πρώτες αρχές» δεν αποδεικνύονται. Εντούτοις η λειτουργία και ο σκοπός αποτελούν θεμελιώδη συστατικά κάθε πράγματος και επομένως η αναφορά τους είναι καθοριστικής σημασίας για τον ορισμό του. Όπως γράφει ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* (I 2.1253<sup>a</sup>23): πάντα δὲ τῷ ἔργῳ ὥρισται καὶ τῇ δυνάμει.

